

प्रयोगधर्मो नाटककार
जगदीशचन्द्र माथुर

परमादरणीय डॉ० कुन्तल मेघ
को सादर

—मीनाक्षी काला

प्रयोगधर्मी नाटककार जगदीशचन्द्र माथुर (आलोचना)

मूल्य :
बालीस रुपये

जगदीश प्रकाशन,

● भूलभुलैया रोड, महरीनी नई दिल्ली ११००३०

● १६/एफ ३ अगारी रोड, दरियागञ्ज, नई दिल्ली ११०००९

द्वारा प्रकाशित

प्रथम मसूदा १९८३

© मीनाक्षी काला

नवीन मुद्रणालय

११५७८, सुभाष पार्क एक्सटेंशन, दिल्ली-११००१२

द्वारा मुद्रित

प्रयोगधर्मी नाटककार जगदीशचन्द्र माथुर

मीनाक्षी कासा

शारदा प्रकाशन

- ३३/१, भूलभूलैया रोड, महरौली, नई दिल्ली-११००३०
- १६/एफ-३, असारी रोड, दरियागज, नई दिल्ली-११०००२

अपनी बात

साहित्यिक स्रोतस्त्रिनी सदियों ने अविरल बहती मनुष्य के रक्त एवं जिज्ञासु मन की पिपासा को सिक्त करती चली आ रही है। इसकी विभिन्न धाराएँ, विभिन्न स्वाद समीचे साहित्यिक मन का रसास्वादन करने में अपना महत्वपूर्ण योगदान देती हुई निरन्तर अपने पथ पर अप्रसंगित होती रही हैं। नाटक विधा अपनी प्राचीनता लिए पाठको एवं दर्शकों की तृप्ति का विशेष माध्यम बन, उनके मन-मस्तिष्क के सिंहासन पर पदासीन हो जनसाधारण के हृदयगागर को बिलोती हुई तथा साहित्यिकी को विभिन्न धाराओं के प्रयोगों के लिए प्रेरित करती चली आ रही है। यह प्रयोग काव्य-नाटक, नाट्य-काव्य, दृश्य-काव्य, श्रव्य-काव्य और फिर दृश्य और श्रव्य नाटक के रूप में हमारे सम्मुख आते गए।

नाटक साहित्य के लक्ष्यो एवं विस्तृत ऐतिहासिक फलक पर सन् १९२६ में एक धूमिल-गा मिताग आया और अपनी निरन्तर साधना एवं मूल्य प्रधान मानववाणी विचारधाराओं के रीणनी पुजो के प्रकाश से प्रभावित होते हुए गुप्ता प्राय ऐतिहासिक, पौराणिक तथ्यों को झकझोरता परन्तु साहित्यिक फलक के अंधेरे कोने में उपेक्षित-सा जगमगाता रहा। यह था — जगदीशचन्द्र माधुर, जो साहित्य की नाटक विधा पर इतना काम करने के बाद भी विद्वान आलोचकों की दृष्टि में ओझल प्राय रहा। अभी एक मात्र अनुबध का बाद में पुस्तकाकार के रूप में आया वह प्रोफेसर इन्द्रमिह त्रिवाना द्वारा लिखा हुआ—‘जगदीशचन्द्र माधुर—व्यक्तित्व एवं कृतित्व’। परन्तु वह भी ‘आमुख’ में अपनी सीमाएँ स्वीकार करते हुए, पूर्णतः इस नाटककार की कृतियों पर विचार कर पाने में अपनी असमर्थता व्यक्त करते हैं। जिन नाटकों का मूल्यांकन उन्होंने अपनी पुस्तक (अनुबध) में किया है, उन रचनाओं का तिथियम (प्रकाशन का) भी वह नहीं दे पाए। ‘कोणार्क’ का वह १९५४ की रचना मानते हैं जबकि वह १९५१ में लिखा जा चुका था।

इसी तरह "शारदीया" और "बुवरसिंह की टेब" की प्रकाशन तिथि वह १९४५ मानने हैं। इनके बीच "गगन सवारी" माधुर जी लिख चुके थे। सम्भवतः यह कृति प्रो० टिवाना को नहीं मिली और उन्होंने रचनाओं की ११-१२ पृष्ठों पर दो सम्बन्धी सूची (प्रकाशन तिथियों सहित) में चर्चा पर यानि नाम का उल्लेख मात्र किया है, उसकी तिथि बगैरह का पता लगाना भी शायद उनकी सीमा से बाहर था। १९७३ में उन्होंने अपने अनुसूच को परिवर्द्धित एवं परिष्कृत रूप में प्रकाशित कराया तथा तब तक तो "पहला राजा" और "दशरथनन्दन" भी प्रकाशित हो चुके थे। उन्होंने पता निकालने का प्रयत्न ही नहीं किया था फिर मात्र पुस्तक निकालने की धुन ने पता नहीं करने दिया। प्रकाशन की तिथियां तब वह ठीक नहीं कर पाए। परिष्कृत एवं परिवर्द्धित रूप तो लगता है मात्र उन्होंने औपचारिकतावश लिख दिया। जगदीशचन्द्र माधुर पर ही काम करने वाला दूसरा नाम आता है—श्री गोविन्द चातक का। उनकी पुस्तक "नाटककार जगदीशचन्द्र माधुर" १९७३ में प्रकाशित हुई। "दो शब्द" शीर्षक में वह भी माधुर पर अन्य कोई पुस्तक न होने की कमी को दोहराते हैं और यह भी कहते हैं कि जान-बूझकर यह पुस्तक सन्देह में लिखी गई है। पता नहीं ऐसा क्यों लिखा श्री चातक ने। सम्भवतः उन्हें भी पुस्तक निकालने की धुन ने चैन से लिखने नहीं दिया। उन्होंने भी मात्र "बोणार्ज", "शारदीया" और "पहला राजा" तीन ही नाटकों की चर्चा की है और वह भी परंपरागत मापदंडों के आधार पर। कोई भी निजी स्थापना या स्वतंत्र चिन्तन उन्होंने इस पुस्तक में नहीं किया। वही कथानक, चरित्र-सृष्टि, संवाद और रसानुभूति की बसोटी पर इन नाटकों को धिसे-पिटे ढग से परख-कर रख दिया—एक अहसान की तरह। इससे उन्हें मानसिक मतोप भी हुआ होगा क्योंकि माधुर पर कोई पुस्तक न होने का अभाव उन्हें लग रहा था। यहाँ तक तो ठीक था—किन्ती साहित्यकार लेखक पर, जो इस योग्य हो काम तो होना ही चाहिए, परन्तु एकांगी मूल्यांकन या मात्र न्यायपूर्णता की प्रशंसा हेतु चर्चा करना रचनाकार से अन्याय ही होगा।

यह सब कहने का हमारा अभिप्राय किसी को नीचा दिखाने का नहीं, मात्र यह कहने का है कि इस तरह के मूल्यांकनों से रचना का सही रूप निखर कर सामने नहीं आता। यह तो बस रचनाओं का गला दवाने की प्रक्रिया ही बन जानी है। एक रचनाकार के लिए इससे दुर्भाग्यपूर्ण

स्थिति क्या हो सकती है कि उसकी रचनाएँ अनाथ शिशु की मार्गदर्शक प्रत्येक आगन्तुक/ग्राहक की ममताभरी एक मुस्कान के लिए व्याकुल रहे ।

हमने अपने प्रस्तुत विषय में श्री जगदीशचन्द्र माधुर के नाटकों में विविध प्रयोगों पर कहने का प्रयत्न-भर किया है । हमारा यह दावा बड़ा ही नहीं कि जो कुछ हमने कहा वह सर्वमान्य हो—हमने तो मात्र एक सुलगनी हुई धिगारी को हवा देने का प्रयास किया है । उनका मूल्यांकन तो विद्वानों के हाथों की ओर अपने नन्हे-नन्हें हाथ फैलाए, गोद में लिपट जाने की उत्सुकता से बिटर-बिटर देख रहा है । उनके नाटकों पर पूर्णतः मूल्यांकन करने का दावा भी हम नहीं कर रहे । बस नन्हे बच्चे को अगुली से चलाने अर्थात् उनके एक पक्ष को छुआ भर है अर्थात् जगदीशचन्द्र माधुर के नाटकों में विविध प्रयोगों पर दृष्टिपात किया है । इस सम्बन्ध में हम और कुछ न कहकर यह बात विद्वानों और अन्य पाठकों पर छोड़ते हैं कि हमारा प्रयास कैसा रहा ? अतः हमें श्रीमती जगदीशचन्द्र माधुर और उनके सुपुत्रों द्वारा दिए अनुपम साहित्य-पुस्तकें व लेख तथा अनौपचारिक व्यवहार से बधा साहस भूल घृतपन्न नहीं होना चाहते ।

हम आभारी हैं डॉ० दशरथ ओझा, श्री नेमिचन्द्र जैन, डॉ० सुरेश अग्रस्थी, इन्दुजा अवस्थी और श्री राजा के साथ लिए साक्षात्कार के जिनमें हमने अपने विषय को आसानी से निवाह ले जाने में सहायता दी । नेशनल स्कूल ऑफ़ ड्रामा और केन्द्रीय हिन्दी निदेशालय के पुस्तकालयों के पदाधिकारियों के प्रति भी हम आभार प्रदर्शित करना चाहेंगे जिन्होंने पुस्तकालय में बैठ काम कराने की अनुमति ही नहीं दी अपितु श्री माधुर पर उपयुक्त सामग्री व पत्रिकाओं इत्यादि की जानकारी भी दी ।

सभी का आभार प्रदर्शित करते हुए हम प्रोफेसर ओम अवस्थी जी को बड़े भूख मकते हैं जिन्होंने इस विषय पर लिखन की प्रेरणा दी ।

सोनी निवास,
गांव व पोस्ट मजीठा,
जिला अमृतसर (पंजाब)

—मीनाक्षी काला

विषयानुक्रमणिका

१ प्रयोग की विवेचना ६-१६

प्रयोग : शब्दार्थ, प्रयोग सज्जनात्मक साहित्य की अनिवार्यता, साहित्यिक प्रयोगशीलता की परिभाषा और विशिष्टताएं, नाटक की विधागत प्रयोगधर्मिता और उसके आयाम ।

२ जगदीशचन्द्र माथुर के नाट्य प्रयोग की भूमिका १७-२५
पूर्वकासीन नाट्य प्रयोग—प्रसाद युग, प्रसादोत्तर युग, सम-
कासीन नाट्य प्रयोग—स्वातन्त्र्योत्तर युग, माथुर की प्रयोगाभि-
प्रेरणाएं ।

३ जगदीशचन्द्र माथुर के नाटक : प्रयोग की पञ्चाव-वर पञ्चाव परिणति २६-४५
नाट्योत्तर लेखन के प्रयोग, नाट्य लेखन में प्रयोग का सिल-
सिला—सघुनाटक, कोणाक, शास्त्रीया, पहला राजा, दशरथ-
नन्दन, प्रयोगाध्ययन के बिन्दुओं का निर्धारण ।

४ जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में सचेदना के प्रयोग ४६-५७
व्यक्तिवादी चेतना, शहरी ताप से विमुक्ति, रोमान, कवित्व-
मयी भाव प्रवणता, प्रणयानुभूति, प्रकृति और सौन्दर्य प्रेम, आधु-
निकता का नवीन बोध, लोक सस्कृति, सामाजिकता और मूल
दृष्टि ।

५. जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में विषयगत प्रयोग ५८-६७
ऐतिहासिक-पौराणिक विषय, त्रिथकीय विषय, समकालीन
सामाजिक विषय, लोक सस्कृतिपरक विषय ।

६. जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में नाट्य शैलिक प्रयोग ६८-८६
वरतु समठन के प्रयोग, पात्र परिकल्पनात्मक प्रयोग, नाट्य
शैली विषयक प्रयोग—सामान्य नाट्य स्थिति और सूक्ष्म वार्थ

व्यापारात्मक शिल्प का प्रयोग, चयन प्रधान शिल्प का प्रयोग, प्रतीकात्मक शिल्प का प्रयोग, बिम्बात्मक शिल्प का प्रयोग, अनुभूति और अनुभव प्रधान शैलिक प्रयोग, भविष्य का साकेतित शैलिक प्रयोग, बवित्वमय शैलिक प्रयोग, मध्ययुगीन भाषा नाटका तथा प्राचीन पाश्चात्य नाटकों के शिल्प का प्रयोग, भाषायी प्रयोग ।

७ जगदीशचन्द्र मायुर के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग ८७-११०
लेखकीय रंगचेतना के प्रयोग, निर्देशकीय प्रयोग, अभिनय सम्बन्धी प्रयोग, दर्शकोन्मुखी प्रयोग, मंच एवं अभिव्यक्ति के प्रयोग, लोक-गीतों जोक-नृत्यों तथा बलाभा के प्रयोग, प्रकाश व्यवस्था के प्रयोग, संगीत एवं ध्वनि का नया इस्तेमाल, दश विन्यास में परम्परा और प्रतीकों के प्रयोग, सम्प्रेषण के नए माध्यमों के प्रयोग ।

८ समापन १११-११६

९. सन्दर्भ-सूची ११७-११९

प्रयोग की विवेचना

साहित्य में नवीन प्रयोग होते आए हैं और हर युग का साहित्य अपने पूर्ववर्ती युग के साहित्य से कुछ अर्थों में भिन्न होने के कारण नवीन भी होता है। वास्तव में प्रयोग वह साधन है जिसके द्वारा लेखक अपने पूर्व की समस्त ग्राह्य परम्परा को स्वीकार करता हुआ भी पूर्ववर्ती लेखन से अपने को भिन्न रखता है तथा उसमें नवीनता का पुट देता है। इससे कोई भी महान् लेखक पूर्ववर्ती लेखन-परम्परा से एवढम विच्छिन्न नहीं होता क्योंकि परम्परा कोई स्थिर वस्तु नहीं है, वह सतत गतिमान और विकासमान रहती है। उसका यही परिवर्तन ही उसमें नवीनता का आकर्षण उत्पन्न करता है। अतः कला या साहित्य में नवीनता का आकर्षण उत्पन्न करने के लिए ही प्रयोग किए जाते हैं। इस प्रकार प्रयोग साधन बन जाता है, साध्य नहीं। अर्थात् जहाँ भी मानवीय योजना तथा नया निर्माण करने की भावना कार्य करती है वही प्रयोग का चमत्कार दृष्टिगोचर होता है, चाहे वह काव्य का क्षेत्र हो या नाटक का, संगीत का क्षेत्र हो या विज्ञान का। भाषा का विकासशील स्वभाव ही अपने प्रत्येक उपयोग में परिवर्तन लाने को बाध्य है। साहित्य में प्रयोग की विवेचना के लिए प्रयोग के अर्थ, कोश ग्रन्थ एवं विचारकों की धारणाओं के आधार पर ही हम उसने मूल तत्वों की गवेषणा करेंगे।

१ प्रयोग शब्दार्थ

प्रयोग की प्रकृति है अन्वेषण की। जिसे दूसरे अपनी योजना से परे मानकर छोड़ देते हैं, उसे योजना निवातने में प्रयागवादी लेखक लगा रहता है। प्रयोग उसकी ओर चक़ता है जो अज्ञात है। वह व्यक्ति की अनुभूति की प्रमुखता मानते हुए समष्टि की पूर्णता तक पहुँचाने का प्रयास करता है। इस प्रकार का लेखक नए विषय को अभिव्यक्त करने का माध्यम भी नया ही मानता है। अतः प्रयोग नवी-

नता यो महत्त्व देता है। इससे नियम बड़े कठोर हैं, इसलिए बहुत कम लेखक इस को अपनाते हैं। सभी के चक्ष की यह बात नहीं है।

“प्रयोग” का शाब्दिक अर्थ “योग करना” या मिलाना है क्योंकि “प्र” उप-सर्ग “युज्” धातु से भावकमादि में “घू” प्रत्यय होता है। यह प्रत्यय “युज्” के अपने ही अर्थ में होता है। “युज्” धातु का अर्थ है “भोग”। जैसे अतीत की पर-परा वर्तमान से समृद्ध होती है, उसी सन्दर्भ में उपलब्ध अर्थ को और भी सम्पन्न कर भविष्य को प्रदान करने में “प्रयोग” की सफलता है। “मानविकी पारिभाषिक कोश” में प्रयोग के तीन शब्दार्थ हैं—“प्रयोग, प्रयोगात्मक, प्रयोगवाद”। मानक हिन्दी कोश में लिखा है—‘किसी बात या चीज की आवश्यकता अथवा अभ्यास-वश काम में लाना, इस्तेमाल, व्यवहार। साहित्य में रूपको आदि का अभिनय, विभिन्न दायरे में विभिन्न अर्थ प्रयुक्त होते हैं जैसे तन्त्रशास्त्र, वैद्यक, व्याकरण, तर्कशास्त्र में विज्ञान।’ “हिन्दी शब्दसागर” में प्रयोग का अर्थ इस प्रकार मिलता है—“आयोजन, अनुष्ठान, साधन, किसी कार्य में योग, किसी काम में लगना, जैसे शब्द का प्रयोग करना।” “बृहत् हिन्दी कोश” के अनुसार, “नाटक का खेला जाना, अभिनय—भाषा, विषय, भाव, छन्द आदि सबको पुरानी परम्परा के विरोधी नए-नए प्रयोग करते रहने की साहित्यिका, कवियों की प्रवृत्ति जिसकी तह में पाठको को चौंका देने की लालसा भी, अज्ञात रूप में विद्यमान रहती है।” “वैज्ञानिक पारिभाषिक कोश” में “प्रयोग” की विवेचना इस तरह मिलती है,—“साहित्यिक क्षेत्र में, साहित्यिक परम्पराओं का निर्वाह किन्तु गतिरोध उत्पन्न करने वाली रुढ़ियों का परित्याग करते हुए नए-नए प्रयोगों द्वारा साहित्य-सर्जना करना।” इस के अतिरिक्त अन्य अनुष्ठान, व्यवहार, इस्तेमाल। प्रयोगातिशय —नाटक में प्रस्ता-वना का एक भेद जिसमें प्रयोग करते हुए आपसे आप दूसरे ही प्रकार का प्रयोग, कौशल से हो जाता है या हुआ दिखाया जाए और उसी प्रयोग का आश्रय करके पात्र प्रवेश करे।” भार्गव आदर्श हिन्दी शब्दकोश में भी इसी प्रकार की शाब्दिक विवेचना उपलब्ध होती है। सर एम० मोनियर विलियम्स ने संस्कृत आग्ल कोश में लिखा है—“प्रयोग एक साथ मिलाना, सबको, आस्था व शब्द योग को कहते हैं।” प्रयोग की लोक प्रचलित अर्थवत्ता, अंग्रेजी ‘यूसेज’ के सामान्य अर्थ “मैनर ऑव यूजिंग और वीइन्ड यूज्ड” के समकक्ष है। प्रथमतः प्रयोग का अर्थ व्यव-स्थित, क्रमिक और ठीक ढंग से काम करने की विधि या निया है। डॉ० रघुवीर ने प्रयोग की सपरीक्षा कहा है जबकि हरदेव वाहरी ने प्रयोग के अर्थों का स्पष्टी-करण इस प्रकार किया है—“सपरीक्षण, परीक्षा, प्रयोग, परीक्षण की प्रक्रिया, परीक्षा, जाच, परख एवं इम्तिहान।”

इस प्रकार कोशगत अर्थों को देखने से यह स्पष्ट हुआ है कि “प्रयोग” शब्द का व्यवहार प्राचीन काल से धर्मग्रन्थों तथा काव्य, नाटक आदि साहित्य में अधिक

हुआ है अतः प्रयोग का उद्देश्य है—सत्य का परीक्षण करना तथा उसके द्वारा प्राप्त सत्य के नए आयामों का अन्वेषण ।

पश्चिम में भी प्रयोग और प्रयोगशील शब्दों का व्यवहार व्यापक अर्थ में किया जाता है । अंग्रेजी के सुप्रसिद्ध प्रयोगशील लेखक फिलिप टायनबी ने लिखा है कि “यूरोप के कुछ स्थानों में ऐसी पुस्तकें, जिनमें वाक्य सीधे नहीं बल्कि ऊपर से नीचे की ओर छपे हों या जिनकी विभिन्न रंगों में छपाई हुई हो, आज भी साहसपूर्ण तथा मनोरंजक प्रयोग के रूप में स्वीकार की जाती हैं, चाहे उनका वस्तुतत्त्व घिसा-पिटा और अनुकृत ही क्यों न हो ।” अतः इस प्रकार के प्रयोग साहित्य के केवल बाह्य रूप से संबध रखते हैं, उसकी आत्मा से नहीं । अंग्रेजी के आलोचक एच० बी० हय के अनुसार, “बला को सदैव नवीन स्वरूप देते रहना चाहिए—किसी महान पुस्तक में नवीनता द्वारा चकित कर देने की शक्ति होनी चाहिए ताकि पाठक प्रारम्भ से ही आगे पढ़ने के लिए उत्सुक हो जाए और उसे विश्वास हो जाए कि अनुभूतियाँ व्यापक और गभीर छवियों के निर्माण तथा बार-बार प्रतीभा की क्रीड़ा की सामग्री मात्र हैं ।” वास्तव में आज का साहित्यकार प्रयोग इसलिए करता है क्योंकि उसका विश्वास है कि उसने हमारी वर्तमान स्थिति के संबध में कुछ ऐसे सत्यों को तलाश लिया है जिनकी अभिव्यक्ति अब तक अन्य किसी ने नहीं की है । श्री जे० डी० ब्रेसफोर्ड ने कहा है कि “अदि साहित्य को एक समर्थ शक्ति बनाना है तो हम इसे विकास का अवकाश देना ही होगा । राग-भग सभी महान लेखक प्रयोगशीलता से ही आरंभ करते हैं ।” श्री एडिथ सिटवेल कहते हैं कि “साहित्यकार को भाषा में कुछ ताजगी, शिल्प में कुछ नूतनता, स्वर और दृश्य जगत की कुछ नई छोज उपस्थित करनी चाहिए, अन्यथा वह केवल अतीत की प्रतिध्वनि मात्र है और उसे महान साहित्यकारों की श्रेणी में स्थान नहीं मिल सकता ।” इस तरह प्रयोगों के पीछे काम करने वाले उद्देश्य और प्रयोगकर्ता का उत्तरदायित्व-निर्वाह ही वह कसौटी है जिस पर उसके प्रयोगों की परीक्षा की जा सकती है ।

उपर्युक्त दृष्टि से हिन्दी साहित्य के इतिहास के आधुनिक काल की तरफ देखें तो कह सकते हैं कि भारतेन्दु, मैथिलीशरण गुप्त तथा प्रसाद ने सीक से हटकर प्रयोगशीलता की अभिव्यक्ति की है और उसी के आधार पर इसका नामकरण हुआ । नन्ददुलारे वाजपेयी ने भी छायावाद के कवियों की विद्रोहजन्य प्रयोगशील प्रवृत्ति की महत्ता स्वीकार की है । डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कहा है—“प्रयोग शब्द ऐसे साहित्य, रूप, शैली, भाव और विषयवस्तु के अर्थ में प्रयुक्त होता है जो नवीन उद्भावित हो और पूर्ववर्ती लेखकों में न पाए जाते हो । आधुनिक युग में मौलिकता की इच्छा अथवा कुछ नया देने की लालसा बड़े प्रबल रूप में दृष्टिगोचर [ई है ।”

उपर्युक्त विमर्शन से यह स्पष्ट है कि प्रयोग का आरम्भ फैशन या पाश्चात्य साहित्य के अनुकरण के रूप में नहीं हुआ और न ही नए लेखकों ने जानबूझकर पूर्ववर्ती परंपरा को पूर्णतः नष्ट करने या उसका अनादर करने की दृष्टि से साहित्य में नए प्रयोग प्रारम्भ किए। वस्तुतः बदले हुए युग की नई परिस्थितियों की मांग थी कि साहित्य में परिवर्तन होना चाहिए।

२ प्रयोग सर्जनात्मक साहित्य की अनिवार्यता

आज का समय वाद तथा विवाद का है। यह युग का धर्म है कि वह अपने समाज में विजातीय तत्त्वों की प्रतिभियाँ उत्पन्न करता है। जब भी एक सत्कार दूसरे सत्कार पर हावी होने का उपक्रम करता है, सभी प्रतिभियाँ होती हैं और यह प्रतिभियाँ किसी विचारधारा की सत्ता से ही समाज में प्रवेश करती हैं। इन प्रतिभियाँ का प्रभाव समाज के विभिन्न पहलुओं पर तो पड़ता ही है साहित्य भी उससे अछूता नहीं रहता। सर्जनात्मक साहित्य की प्रकृति गुरु से ही प्रयोग से भी रही है, इतना अवश्य है कि आज का युग में जिस मात्रा में प्रयोग हो रहे हैं और उनसे स्वरूप में जितनी जल्दी परिवर्तन हो रहे हैं उतना और बँसा आज से पहले कभी नहीं होता था। अतः प्रयोग आज के युग की एक अनिवार्य आवश्यकता बन गया है क्योंकि 'मनोवैज्ञानिक' दृष्टि में यह नितांत अनिवार्य है। "हस्ती से पर-परा या प्रारंभ भी माना जाता है। डॉ० अवतारे के अनुसार, 'जब युग युग संधि के मध्य से गुजरना चाहता है और जीवन के मूल्यों में परिवर्तन तब गति से हो जाता है तब प्रयोगों का स्वरूप की अपेक्षा होती है। किन्तु इसका साथ यह भी याद रखना चाहिए कि अनगल या अनियंत्रित प्रयोगों से साहित्य की उत्तनी हानि नहीं होती जितनी किसी भी प्रकार के प्रयोग का मार्ग रोकने से होती है। क्योंकि प्रयोगों का मार्ग खुलने से किसी सीमा तक सफल प्रयोग भी अवश्य होंगे। किन्तु यदि प्रयोग की प्रवृत्ति को ही दबाने का प्रयत्न किया जाएगा तो साहित्य जहाँ तक जा पहुँचा है उससे एक कदम भी आगे नहीं बढ़ने पाएगा। वे साग जो नए प्रयोगों का विरोध करते हैं, साहित्य का उस स्थान से आगे नहीं बढ़ने देना चाहते हैं जहाँ उन्होंने स्वयं साहित्य को पाया था, जहाँ तक उन्होंने उस स्वयं पहुँचा दिया है। किन्तु इस प्रवृत्ति से साहित्य का विकास होना असम्भव है। इससे बँबल खड़िया-दिता की रक्षा हो सकती है। यदि रचनात्मक साहित्यकार साहित्य के अभिनवीकरण के लिए नए प्रयोग नहीं करता और आलोचक उससे प्रयत्न का निष्पत्ति और पुनः प्रहरहित मूल्यांकन नहीं करता तो दोनों ही अपने उत्तरदायित्व को निभाते नहीं। ऐसे प्रयोग ही 'वाद' का रूप ग्रहण कर लेते हैं। और यदि साहित्य में पुनर्जीवन लाना है तो प्रयोग हाथ रहने चाहिए। बिना प्रयोग के साहित्य निर्जीव हो जाता है, बिना प्रयोग के युग का ह्रास हो जाता है, गतिराज की स्थिति उत्पन्न

प्रयोगधर्मों नाटककार : जगदीशचन्द्र माथुर

हो जाती है। किन्तु प्रयोग के मूल में ईमानदारी होनी चाहिए, कला-कोशल, धन कमाने की चतुराई का घमण्ड नहीं। इससे विपरीत प्रयोग दृढ़, स्वतन्त्र और भाषागत भी होना चाहिए। यदि आज का लेखक प्रयोग करते समय इन बातों का ध्यान रखे तो निश्चय ही वह साहित्य को ऊँचाई के शिखर पर पहुँचा सकेगा और यही आज के सर्जनात्मक साहित्य की अनिवार्यता समझी जाती है। अतः प्रयोग साहित्यकार के अन्तःकरण की आवाज है और रचनाकार की मौलिकता परंपरा से अलग नहीं होती। अनिवार्य आवश्यकता के रूप में प्रयोग की शास्त्रीय स्थापना का इससे बड़ा प्रमाण और क्या हो सकता है कि विश्व में अद्यावधि जितने मोड़ आए हैं और भविष्य में भी जो आने वाले हैं, वे सबके सब प्रयोग हैं और प्रयोग ही कहलाएंगे।

३ साहित्यिक प्रयोगशीलता की परिभाषा और विशिष्टताएँ

साहित्यिक प्रयोगशीलता की कोई निश्चित परिभाषा नहीं हो सकती। वह सकते हैं कि वह साहित्यिक अभिव्यक्ति और विकास का मुख्य अंग है तथा नवीन क्रियाशीलता की सज्ज अभिव्यक्ति। इसके द्वारा विभिन्न तथ्यों को खोजा जा सकता है तथा इसके माध्यम से ही जाने-अनजाने साहित्य में रचनात्मक और आलोचनात्मक मोड़ आते हैं क्योंकि प्रयोग की प्रेरणा से ही साहित्य में पुनर्जागरण होता है। इसलिए 'प्रयोग को अभिव्यक्ति का पृथक् सार्थक उद्देश्य' कहा गया है। लक्ष्मीकांत वर्मा इसे "मौलिक प्रतिभाशील काव्यादर्श" कहते हैं। इस प्रकार प्रयोग का विशेषण मुख्यतः तीन रूपों में हमारे सामने आता है, १. परम्परा-विरोधी प्रयोग, २. परम्परा को लेकर चलने वाले प्रयोग, ३. सर्वथा नई अभिव्यक्ति वाले प्रयोग। वास्तव में प्रयोगवादी नए विषय को अभिव्यक्त करने का माध्यम भी नया मानता है। इसी कारण कुछ विद्वान लोग प्रयोग को शिल्प का नवीन चमत्कार मानते हैं। वस्तुतः शिल्प व्यक्ति का एक अंग है, इसमें साहित्यिक चेतना या जीवन है। हिन्दी साहित्य में विद्रोह का तीखा स्वर मिलाता है परन्तु वह व्यावहारिक कम है और सैद्धांतिक अधिक है। अतः उपर्युक्त प्रयोग के विशेषण तथा उसकी परिभाषा के माध्यम से प्रयोगशील साहित्य में निम्नलिखित विशेषताएँ पाते हैं—

- १ प्रयोग भाव और व्यञ्जना का भिलाजुला रूप होता है।
- २ अमूर्तमलाओं में प्रयोग की स्वतन्त्रता अधिक होती है, अतः साहित्यकार प्रयोग करने में पूर्णतः स्वतन्त्र है।
- ३ प्रयोग प्रायः परंपरा-समर्थक नहीं होता और कई बार महान पूर्ववर्तियों को भी निष्प्राण मानता है।
- ४ प्रयोग इससे भी पैदा नहीं है कि उसका अनुकरण किया जाए।

५. प्रयोग स्वच्छन्द भाष्य का पक्षपाती है।

६. प्रयोग एव-वाक्य पदीय प्रणाली को मानता है।

७. प्रयोग साधनमय होता है, साध्य रूप नहीं।

८. प्रयोग जीवन और कोप को बच्चे माल की धान मानता है।

९. प्रयोग प्रयुक्त शब्द और छन्द का स्वतन्त्र निर्माण करता है। इसलिए भाषा-मूलक प्रयोग व्यष्टिमूलक और समष्टिमूलक भी होते हैं।

१०. प्रयोग का मुख्य दृष्टिकोण अनुसंधान है।

शैली शिल्प के क्षेत्र में तो प्रयोगवाद और भी आगे बढ़ चुका है—जो व्यक्ति का अनुभव है उसे समष्टि तक कैसे पहुंचाया जाए, यह उसके सामने समस्या है। इस क्षेत्र में मुख्य विशेषता है भाषा का सर्वथा वैयक्तिक प्रयोग। प्रयोगवादी प्रचलित अर्थ-व्यवस्था को ग्रहण करना पसन्द नहीं करता। अपने अनुभवों को व्यक्त करने के लिए वह साधारण शब्दार्थों को अममर्थ मानता है। उसका विश्वास है कि साधारणीकरण की पुरानी प्रणालियाँ रूढ़ हो गई हैं। अतः वह भाषा की प्रमत्त सङ्कुचित होती हुई कँचुली को फाड़कर उसमें नया, व्यापक और सारगर्भित अर्थ भरना चाहता है। सारांश यह है कि प्रयोगवादी जीवन की भाँति लेखन में भी नवीनता और प्रयोग का महत्त्व मानता है।

४ नाटक की विधागत प्रयोगधर्मिता और उसके आयाम

ईसा के जन्म के एक-दो सती इधर या उधर नाट्यशास्त्रकार भरत ने तो नाटक को वाङ्मय का सर्वश्रेष्ठ रूप माना ही था परन्तु आज बीसवीं शती की आठवीं शताब्दी के आरम्भ में केन्द्रीय विधा की तलाश करते साहित्यकार की दृष्टि का भी अतः नाटक पर आ टिकना अचानक प्रिया नहीं माना जा सकता। आधुनिक चिन्तक मानता है कि हमारे युग की शायद ही कोई महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति होगी जो आधुनिक नाटक में प्रतिबिम्बित न हुई हो। यत्नि बढा गया है कि इस युग का बौद्धिक, सामाजिक और सन्नदनात्मक इतिहास उसके नाटक साहित्य के आधार पर ही लिख दिया जा सकता है। तथा आधुनिक युग की जन्म नई अद्भुत और अनुस्यूत संवेदनाओं की अभिव्यक्ति के लिए नाटक जैसा उपयुक्त अथवा साहित्य रूप नहीं है। अतः स्पष्ट है कि अन्य आधुनिक साहित्य विधाओं में जैसे—उपन्यास, कहानी, कविता निबन्ध, आलोचना में नाटक सर्वाधिक सशक्त, प्रभावशाली एवं महत्त्वपूर्ण विधा है तथा नाटककार की शक्ति-मामूर्य की एक मात्र कसौटी है और अप्रत्यक्षरूप में सम्पूर्ण जीवन के अध्ययन का मूल सूत्र है। वास्तव में नाटक साहित्य की वह नियमित और सममित विधा है जिससे घटना को इस प्रकार अभिव्यक्त किया जाता है कि इसके प्रभाव से पाठक एवं दर्शक का मन आकृष्ट और आनत हो जाता है। इसलिए इसे एवं प्रस्तुतिमूलक कला भी कहा जाता

है। नाटक सम्पूर्ण जीवन की व्याख्या नहीं, वरन् जीवन की एका प्रभावोत्पादक परिस्थिति, घटना या घड प्रमग का चित्र है। इसमें प्रासंगिक बयानों के लिए स्थान नहीं होना क्योंकि इसमें सक्षिप्तता पर विशेष बल दिया जाता है। इसीलिए नाटक का रचनाविधान समय-सीमित होता है और दो-तीन घंटों में ही कितना कुछ प्रदर्शित करने की अनिवार्यता प्रयोगाधिसय की माग पारती है। तीसरा कारण यह है कि उसका बया-संयोजन भिन्न प्रकार का होता है और विभिन्न सूत्रों में अन्विति प्रयोग के बिना नहीं लाई जा सकती। नाटक का बया-नक सरल और अभिनयशील होता है। उसमें आकर्षण एवं रोचक प्रमगों का होना आवश्यक है। बयानक में सदैव सुसम्बद्धता होती है जिससे पाठक की जिज्ञासा निरन्तर बनी रहती है।

इसी प्रकार पात्र-परिचल्पना के आधार पर भी नाट्यविद्या प्रयोगधर्मी है क्योंकि साहित्य में नाटक और नाटक में पात्र-सृष्टि का विशेष महत्व है। मया साहित्य में तो बया विस्तार, वर्णन-सौष्ठव और विवेचन विश्लेषण से भी काम चलाया जा सकता है परन्तु नाटक का तो पूर्ण कार्य-व्यापार ही पात्र और उनके अभिनय के माध्यम से सपन्न होता है। अतः जगदीशचन्द्र माथुर ने पात्रों के माध्यम से प्रयोग करके नाटक को मय पर दृश्य रूप में प्रस्तुत किया है। उनसे पूर्व नाटक का मयन उसकी एक अतिरिक्त विशेषता थी और अब उसे नाटक की एक अनिवार्य शर्त माना गया है। नाट्यानेय में प्रस्तुत पात्र नाटककार द्वारा रूपायित केवल एक रेखाचित्र है जिसे मय पर अभिनेता और निर्देशक को अपनी सूझबूझ एवं प्रतिभा से रंग कर एक जीवन्त चरित्र के रूप में प्रस्तुत करना है।

सवादों और भाषा के बिंदुओं को भी लेकर हम कह सकते हैं कि नाट्यविद्या प्रयोगधर्मी है, क्योंकि मपूर्ण वाङ्मय का सृजन शब्दों से होता है। परन्तु नाटक की यह विशेषता है कि इसकी सृष्टि का आधार उच्चरित शब्द है और शब्दों के उच्चारण की माग की पूरा कर नाटक इनका अधूरापन समाप्त कर देता है। नाटककार के लिए शब्द साधना ही समस्त उपलब्धिया का मूल है। सार्न न भी 'वाट इज लिटरेचर' में 'केवल शब्दों की ही व्यक्ति चरित्र के समस्त रहस्यों को उद्घाटित करने वाला अचूक साधन माना है और नाट्यकार इस साधन का भरपूर प्रयोग करता है।' जबकि कंटजे भी यही कहते हैं कि—“नाटक में प्रत्येक कथन ठीक उतना ही होता है जितना कि उसे होना चाहिए।” (दि लाइफ ऑफ दि ड्रामा)। एन्कीन कहते हैं कि—“नाटककार को ऐसी नाटकीय भाषा का प्रयोग करना होता है जो दोहरा प्रभाव उत्पन्न करे। एक ओर उसमें नाटककार के अपने व्यक्तित्व और निजत्व की छाप हानी चाहिए और दूसरी ओर उन सवादों के बक्ता के व्यक्तित्व के लिए उपयुक्त हो।” (वर्ल्ड ड्रामा)। इस प्रकार नाटककार दोहरी प्रक्रिया की कठिन परीक्षा से गुजरकर प्रयोगधर्मी बनता है। निष्कर्षतः

हम यह भी कह सकते हैं कि उपरोक्त कारणों से ही नाट्यविद्या अन्य विद्याओं से अलग स्थान ग्रहण करती है।

नाटक में प्रयोगधर्मिता के आयामों का तात्पर्य है नाटक की वे दिशाएँ जिनमें प्रयोग की प्रायः गुंजाइश रहती है और जिनसे नाटक को सार्थकता मिलती है। इसके अन्तर्गत सर्वप्रथम नाट्यलेखन की शैली आती है क्योंकि यह शैली नाटक-कार की अपनी परिस्थितियों और उसकी सामर्थ्य के अनुसार विवक्षित होती है। इस विभाग का सम्बन्ध उम्र, देश, युग और वास्तव की अपनी आंतरिक शक्ति से है। इसके अतिरिक्त नाट्य लेखन की रणनीति, भंगिनी बजाएँ (गीत, नृत्य, कविता, चित्रात्मा), निर्देशन, अभिनय, मंचाभिव्यक्तता, प्रेक्षण इत्यादि के आयाम भी लिए जा सकते हैं। डॉ० साल यह मानते हैं कि “अभिनेता, निर्देशक ही अपनी कला से नाटक देखने का यह महत्त्व कोण देने हैं जिससे नाटक के सारे कार्यव्यापार सहज और अव्यवधान हो जाते हैं।” क्योंकि नाटक में इगला दायित्व किसी एक पर न होकर तीनों पर होता है (नाटककार, अभिनेता, निर्देशक)। नाटककार के लिए माध्यम के रूप में अभिनय की प्रवृत्ति, शैलियाँ और तकनीकों की अच्छी तरह से समझना आवश्यक है, क्योंकि उन्हीं आयामों के अनुसार उसे अपनी हरेखा तथा उनमें विश्वास में निर्धारित करना है। अतः इसमें से किसी एक आयाम पर अभाव नाट्यलेखन को अवास्तव और बायबी बना देगा। इन सभी आयामों की परस्पर समन्वयता और सापेक्षता ही नाटक की सुषुप्ति और सुन्दरता की नियामक हैं।

निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि “प्रयोग” वास्तविक रूप में प्रत्येक युग की एक अनिवार्य आवश्यकता है। ‘मनोवैज्ञानिक रूप में यह नितांत अनिवार्य है।’ ‘प्रयोग’ का हम बहुत गुणप्रभित के आधार पर ही महत्त्वपूर्ण नहीं कह सकते बल्कि युगातीत चिन्तन के आवार पर भी यह अनिवार्य आवश्यकता है। जब तक युग सन्धि के बीच से गुजरता है और जीवन मृत्यु में परिवर्तन तीव्रगामी हो जाता है तब प्रयोगों की आवश्यकता की अपेक्षा होती है। इसके द्वारा ही साहित्य का नवीनीकरण होता है तथा उमरों निश्चित स्थान पर ला घुसा कर देता है। अनिवार्य आवश्यकता के रूप में प्रयोग की शास्त्रीय स्थापना का हमसे बहुरंग प्रमाण और क्या हो सकता है कि विश्व में अज्ञातविधि विज्ञाने माड आए है और भविष्य में भी आने वाले हैं, वे सर्व-सर्व प्रयोग हैं और प्रयोग ही कहलाएँ। अतः प्रयोग के द्वारा नाट्यलेखन की प्रगति एवं विवास होता है। डॉ० भीताशु के अनुसार, “प्रयोग वैयक्तिक प्रतिभा के उन्मेष के लिए भी अनिवार्य है—प्रयोग रचनाकार के अन्तरण की मौलिक आवश्यकता है और रचनाकार की मौलिकता परम्परा प्रथित नहीं रहनी, यहाँ ता “यथास्मै राक्षते विश्व तथेद परिवर्तत” का नित्य नवीन और मौलिक सर्जन होता है (नई कहानी के विविध प्रयोग)। ●●

जगदीशचन्द्र माथुर के नाट्य-प्रयोग की भूमिका

नाट्य प्रयोग में साव्यता की खाज आज के गम्भीर हिन्दी रंगकर्मी के लिए एक चुनौती है और इसका सामना किए बिना निजी रंग-दृष्टि का अन्वेषण समभव नहीं होता। हिन्दी रंगमंच का विकास देखें तो पता चलता है कि यह परम्परा किसी-न-किसी बाहरी प्रभाव से प्रभावित रही है। परन्तु आज यथासम्भव बाहरी प्रभाव को झटककर अपने ही परिवेश में प्रयोगधर्मी नाटकों के जो प्रयास हुए वे निस्संदेह सराहनीय हैं। जगदीशचन्द्र माथुर एक प्रयोगधर्मी नाटककार रहे हैं। उनके 'बोणाक' में "उपक्रम" तथा "उपसंहार" हिन्दी नाट्य साहित्य में नवीनतम प्रयोग हैं जिससे हिन्दी नाटक को नई दिशा मिली और बढ़ती हुई उम्र और तजुबों के बावजूद भी 'पहला राजा' में वे एक नया प्रयोग करने में समर्थ हुए हैं। "शारदीया" में ऐतिहासिकता के मोह में पड़कर भी नाटककार ने साहित्यिक सौंदर्य को ठेस नहीं लगने दी। "दशरथनन्दन" पढ़े-लिखे नागरिकों तथा छात्र-छात्राओं की आकृष्ट करने की दिशा में एक लघु प्रयास है। 'कुवरसिंह की टेक' तो माथुर के अनुसार एक प्रयोग मात्र है क्योंकि उसमें भोजपुरी गीता का भण्डार मिलता है। "गगन सवारी" तो एक गठपुतली नाटक के रूप में हमारे सामने आता है। अतः पुरातन की भूमिका में निम्न नूतन का यही उन्मेष माथुर का वृत्त है।

१ पूर्वकालीन नाट्य-प्रयोग

हिन्दी नाटक साहित्य का वास्तविक प्रणयन और प्रयोगाग्रह भी भारतेन्दु युग से होता है। भारतेन्दु काल राष्ट्रीय जागरण तथा नवसांस्कृतिक चेतना का उन्मेष-युग था। इस युग में जहाँ जन-सामान्य में राष्ट्रीय भावना का उदय हुआ, वहाँ

दूसरी ओर सामाजिक और धार्मिक जागरूकता भी आई। अतः उन्होंने पौराणिक-ऐतिहासिक गौरव भाषाओं को नाट्य माध्यम से बसन्तर समाज और देश को अनुप्राणित किया और प्रहसना द्वारा सामाजिक बुरीतियाँ पर तीखा व्यंग्य किया। भारतेन्दु-युगीन नाटकों में भारतीय और पाश्चात्य नाट्यकला का समन्वय है। हजारों प्रसाद द्विवेदी का मत है कि—“भारतेन्दु के सरल औदार्य और स्वाभाविक सारस्य ने उनके साहित्य को तो महान बनाया है और उनके सम्पर्क में आने वालों को भी शक्ति-सम्पन्न कर डाला जबकि अनूदित नाटकों के जरिए एक माधव बई धाम किए। उन्होंने नाटकों के माध्यम से नई हिन्दी को लोकप्रिय बनाया। पारसी रंगमंच का विरोध किया तथा प्राचीन नाटकों का उद्धार किया।

यही कारण है कि उन्होंने अपने पूर्ववर्तियों की समस्त रचनाओं, अपने समय में प्रचलित सभी नाट्य रूपा में, अपनी स्वभावशीलता के अनुकूल सार्वक तत्वा का संकलन कर, युग धर्म और जनजीवन को पहचान कर, हिन्दी के लिए अपना रंग-विधान खोजने की कोशिश की। परन्तु उनके नाटकों में नाटकीय तत्वों का समावेश नहीं मिलता, अतः हम इनके सवादयुक्त कलेवर के कारण, इन्हे आधुनिक नाटकों की कोटि में नहीं गिन सकते।

भारतेन्दुकालीन नाटकों की भाषा और सवाद एक “आयामी पात्रों के मानसिक स्तर के अनुकूल है, उनमें सूक्ष्मता के दर्शन नहीं होते हैं। भारतेन्दु काल में खड़ी बोली के साहित्यिक रूप का परिमार्जन आरम्भ हुआ था। उस काल के नाटकों की भाषा पात्रों के वर्ग के अनुरूप होती है जिसमें उर्दू, फारसी तथा अंग्रेजी के शब्द भी व्यवहृत होते हैं। डॉ० गुप्त के अनुसार—“भारतेन्दु ने अपनी रचनाओं में सब प्रकार के पात्र लिए हैं और सब का खरिद प्रत्येक पात्र के अनुकूल है, उपदेशप्रद भी है और यथार्थ भी। (हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास)। जबकि डॉ० पन्ना कहते हैं—“यद्यपि साधारण पात्रों का चित्रण भारतेन्दु ने यथार्थवादी ढंग से किया है तथापि प्रमुख पात्रों का चित्रण प्रायः आदर्शवादी ही है।” शिल्प के क्षेत्र में भारतेन्दु ने अपने पूर्ववर्तियों और समकालीनों के नाट्य-रूपा से तत्त्व झूट लिए और हिन्दी को एक स्वतन्त्र रंग विधान देने का प्रयास किया जिसमें पौरस्त्य तत्त्व प्रमुख थे और पाश्चात्य तत्त्व गौण थे। भारतेन्दु काल के नाटककारों में, भारतेन्दु के सहयोगियों—श्री निवासदास, प्रतापनारायण मिश्र, बालकृष्ण भट्ट, बदरीनारायण चौधरी, प्रेमधन, तथा राम देवीप्रसाद ‘पूर्ण’ आदि के नाम उल्लेख्य हैं।

परन्तु भारतेन्दु के नाटकों का एक और पक्ष भी है जिसमें “भारतेन्दु कालीन अधिकांश नाटककारों ने मनोविज्ञान की मिट्टी से पात्रों को गढ़ा है।” डा० त्रिपाठी के अनुसार, ‘पाश्चात्य दुखान्त नाटकों के आधार पर भारतेन्दुकालीन दुखान्त नाटकों के चरित्र में मानसिक संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व के चित्र रचे गए हैं।’ डॉ०

गुप्त भी मानते हैं कि “भारतेन्दु के नाटको में काव्य एवं आन्तरिक द्वन्द्व की नवीन पद्धति, अंग्रेजी सभ्यता और साहित्य के सम्पर्क एवं मनोविज्ञान द्वारा सुविकसित हुई है।”

अतः भारतेन्दु युग के नाटको में नव-जीवन की जिस लिपटता का परिचय मिलता है वह अन्य युग के नाटको में नहीं। इस युग के नाटककारों का एक तो परम्परागत रंगमंच उपतटस्थ नहीं हो सका और दूसरे इस बीच लगातार मध्यवर्ग की वृद्धि के कारण लोक-जीवन से सहज सम्बन्ध भी टूट गया। स्पष्ट है कि उस समय तक हिन्दी प्रदेश की सामान्य जनता का मानसिक स्तर पर्याप्त नीचा था। क्रमशः उच्च शिक्षा के प्रचार-प्रसार के साथ जनरचि में परिवर्तन हुआ। दूसरी ओर आगे थियेटर कम्पनियों का स्थान चित्रपट में ले लिया। साथ ही इस समय प्रतिभाशाली नाटककारों का अभाव ही रहा है। पारसी कम्पनियों के लिए लिखे जाने वाले नाटको की परम्परा समाप्त हुई और प्रसाद जी के नाटको से हिन्दी में साहित्यिक नाटको का द्वितीय उत्थान आरम्भ हुआ।

प्रसाद-युग

सन् १९०१ से लेकर १९३६ का समय लगभग प्रसाद युग का माना जाता है। यह युग हिन्दी नाटको के क्षेत्र में एक नवीन क्रान्ति लेकर आया। इस युग के नाटको में राष्ट्रीय जागरण एवं सांस्कृतिक चेतना का सजीव चित्र अंकित हुआ है। हिन्दी नाटको के क्षेत्र में स्वच्छन्दतावादी अभिनव नाट्यकला को जन्म देने का श्रेय इसी युग को है। इस युग के नाटककारों ने प्राचीन और नवीन शैलियों के समन्वय से एक अभिनव शैली का सृजन किया तथा भारतेन्दु युग की पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक नाट्य-धाराओं को अपनाया अथवा, पर इस युग के पौराणिक नाटको की विषयवस्तु का क्षेत्र अधिक विशाल है। इनमें नवीन प्रसंगा और पात्रों की उद्भावना की गई है। सामाजिक नाटको द्वारा समाज की समस्याओं और कुरीतियों का उद्घाटन किया गया है। इन नाटको के कथानक विविधता लिये हुए हैं। डॉ० नगेन्द्र के अनुसार “प्रसाद के नाटको का आकर्षण-उपकरण उनकी चतुरगी एवं गम्भीर चरित्र-सृष्टि है। ये नाटक चरित्र के द्वन्द्व को लेकर चलते हैं।” (चिन्तार और अनुभूति)। “नि मन्देह प्रसाद जी ने नाट्य क्षेत्र में नाटक को नए चरित्र, नई घटनाओं, नया इतिहास, देशकाल, नया आलाप-सलाप, संक्षेप में संपूर्ण नया समारम्भ किया।” जबकि डॉ० ओझा कहते हैं कि, “वह नवीन मत को अपनाते हैं जो नाटकीय पात्रों के चरित्र में आरोह-अवरोह के सिद्धान्त का प्रतिपादन है।” (हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास)।

प्रसाद युग के नाटककारों की मौलिक प्रतिभा का परिचय उनके द्वारा निर्मित चरित्रों में प्राप्त होता है। इस युग के नाटको के चरित्रों में भारतीय और पा-

इचात्य पद्धतियों का अद्भुत समन्वय हुआ है। बहुरंगी, गौरवशाली और गम्भीर पात्र-सृष्टि द्वारा इस युग के नाटक प्राणवान् बन गए हैं। चरित्र-सृष्टि में पात्रों का मनोवैज्ञानिक चित्रण कर इस युग के नाटककारों ने अपनी मौलिकता का परिचय दिया। इसके साथ ही प्रसाद युग के नाटकों में भाषा के क्रमिक विकास को भी देखा जा सकता है। इन नाटककारों में संस्कृत नाट्यशैली के प्रति जहाँ एक ओर मोह है, वही दूसरी ओर पाश्चात्य नाट्यशैली के प्रति भी अभिरुचि कम नहीं है। उन्होंने दोनों नाट्यशैलियों का सुन्दर समन्वय कर मध्यम मार्ग का अनुसरण किया है। इस समय नाटककारों ने रूढ़ परम्परा को छोड़ा, नवीन जीवन-दर्शन को ग्रहण किया तथा सौंदर्य के प्रति आकर्षण को, प्रेम की संवेदना को, अतीत की राष्ट्रीय गरिमा को आधुनिक सदमों में चित्रित किया तथा शिल्प के धरातल पर स्वच्छन्दता को समझा। प्रसाद-परम्परा के नाटककारों में जयशंकर प्रसाद, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, सेठ गोविन्ददास, पांडेय बेचन शर्मा उग्र, उदयशंकर भट्ट, सियारामशरण गुप्त, गोविन्दवल्लभ पन्त, हरिकृष्ण प्रेमी, माखनलाल खतुबेदी तथा बलदेव प्रसाद मिश्र, मृ. दावनलाल वर्मा आदि के नाम उल्लेख्य हैं।

प्रसादोत्तर युग

प्रसाद युग के बाद हिन्दी नाटक या नवीन युग प्रारम्भ होता है। वातावरण और जीवन की वधार्यता से हिन्दी नाटककारों को नयी दृष्टि मिली। इस युग का समय १९३६ ई० से १९४७ ई० तक माना जाता है। प्रसादोत्तर युग में हिन्दी नाटक ने रोमांस और भावावेशों को पुरानी वस्तु समझकर त्यागता आरम्भ किया, जीवन की दार्ष्टिक एवं मनोवैज्ञानिक व्याख्या की जाने लगी। 'कल्पनालोक' में विचरण या अतीत में शरण या आदर्शवाद में पलायन की वृत्ति को तिलाजलि दे दी गई। जीवन को उसके समग्र रूप में या वधार्य रूप में देखे जाने की बातें बही जाने लगी और शौ तथा इन्मन के अनुसरण पर समस्या नाटकों का राजेंन आरम्भ हुआ। इस षाल में नाटककार नाटक की दिशा में नवीन टेक्नीक और स्वच्छन्द बला को लेकर अवतरित हुए। इस युग के प्रतिनिधि नाटककार के रूप में श्री राक्षमीनारायण मिश्र, हरिकृष्ण प्रेमी, गोविन्दवल्लभ पन्त, सेठ गोविन्ददास, उपेन्द्र-नाथ अश्व की चर्चा भी की जा सकती है।

२. समकालीन नाट्य-प्रयोग

डॉ० जगदीशचन्द्र माथुर के नाट्य स्वातन्त्र्योत्तर युग के प्रथम चरण के अन्तर्गत आते हैं। इस वर्ष के अनन्तर नाटकों में पौराणिक-ऐतिहासिक तथा प्रसंगी एवं पात्रों को समस्यामयिक सामाजिक-आर्थिक-सांस्कृतिक-मनोवैज्ञानिक समस्याओं एवं प्रश्नों की अभिव्यक्ति और व्याख्या का माध्यम बनाया गया। हिन्दी नाटक-कारों का ध्यान रंगमंच की ओर विशेष रूप से गया और नाट्य क्षेत्र में अभिनव

प्रयोगों का सूत्रपात हुआ। घटनाओं का स्थान अन्तःसंघर्षों, संवेदनो ने, वर्ग-पात्रों का स्थान व्यक्ति-पात्रों ने तथा बाह्य परिस्थिति का स्थान व्यक्ति की मानव-परिस्थिति ने ले लिया। उपर्युक्त स्थिति ने हिन्दी नाटक क्षेत्र में दो श्रेणी के नाटककारों को जन्म दिया, एक वे नाटककार थे जो सामाजिक यथार्थ के इस विष को पीकर पचा गए और अपनी नाट्य वृत्ति के माध्यम से उन्होंने समाज के इस कटु यथार्थ को समाज ही को लौटा दिया, जैसे आधे-अधूरे, रातरानी, शत्रुमुर्म आदि। दूसरे वे नाटककार थे जिनका अतीव संवेदनाशील मानस मानसिक तनाव और मोहमग के आघात को न सह पाया। वे उससे बेसुध-से हो गए, उनका सम्बन्ध, बेमुघ होने पर, यथार्थ से टूट गया, वे फँटेसी के लोक में पहुँच गए। किन्तु फँटेसी भी व्यक्ति के यथार्थ से प्रतीकों के माध्यम से जुड़ी रहती है। इन नाटककारों ने प्रतीकों, द्विचो, मिथको को पौराणिक-ऐतिहासिक चरित्रों और कथा-प्रसंगों के माध्यम से अभिव्यक्त करते हुए हो वर्तमान और भविष्य की व्याख्या आरम्भ की। 'सहरो के राजहंस', 'सूर्यमुखी' 'पहला राजा' तथा 'उर्वशी' आदि नाट्य-कृतियाँ इसी श्रेणी के अन्तर्गत आती हैं।

स्वातन्त्र्योत्तर युग

प्रसादोत्तर युग के पश्चात् स्वातन्त्र्योत्तर युग का आरम्भ होता है जिसका समय १९४७ ई० से १९६० ई० तक माना जाता है। स्वातन्त्र्य प्राप्ति का वर्ष सन् १९४७ हिन्दी-नाट्य-साहित्य के इतिहास में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण वर्ष है। इस वर्ष के अनन्तर ही सही रूप में आधुनिक नाट्यलेखन की परम्परा आरम्भ हुई। हिन्दी नाटककार का ध्यान रंगमंच की ओर विशेष रूप से गया और नाट्यक्षेत्र में अभिनव प्रयोगों का सूत्रपात हुआ। इस वर्ष के नाटकों में पौराणिक-ऐतिहासिक कथा-प्रसंगों एवं पात्रों को समसामयिक सामाजिक-आर्थिक, सांस्कृतिक-मनोवैज्ञानिक समस्याओं और प्रश्नों की अभिव्यक्ति और व्याख्या का माध्यम बनाया गया। इस काल के नाटककारों ने पात्रानुकूल संवादों की रचना की है। स्वगत कथनों का, संवादों के बीच पथ के प्रयोग का, गीतों के समावेश का, संवादों में सन्तुष्ट-गमित, काव्यात्मक, आलंकारिक भाषा का बहिष्कार होना शुरू हो गया। भाषा पात्रानुकूल रची गई है। भिन्न-भिन्न प्रांतीय भाषाओं एवं बोलियों का भी प्रयोग हुआ है। आज का नाट्य विधान विविधता एवं बोलियों की ओर तेजी से उन्मुख है। एकाकी, अनेकाकी, रेडियो नाटक, गीति नाटक और प्रतीकात्मक नाटक के अतिरिक्त नृत्य नाटक, छाया नाटक, कठपुतली नाटक, संगीत रूपक, एक पात्रीय नाटक, स्किट, लघु नाटक, सिने नाटक, अपेरा, भाव नाटक आदि नवीन टेकनीकों के विकास का प्रचलित नाट्य क्षेत्र में किया जा रहा है। इनमें रंग सकेतों की अधिक महत्त्व दिया गया है। इस युग के नाटककारों ने नाटक और रंगमंच को एक-दूसरे

थे। १४ वर्ष की आयु में माथुर ने प्रथम रचना "हेनरी फोर्ड का जीवन चरित्र" लिखी। प्रयाग में हिन्दी प्रेस वालों को जब यह रचना भेजी तो उन्होंने चालीस रुपये के मनीआर्डर के साथ यह कहा, "महोदय, आपकी पुस्तक किशोर और युवकों के लिए उपादेय है। हम उसे अपनी सिरीज में प्रकाशित करेंगे।" (दस तस्वीर)। इस भाँति इन्हे साहित्य-रचना की प्रेरणा मिली और हिन्दी प्रेस वालों ने इन्हे लेखकों की पंक्ति में सा बिठाया।

हिन्दी नाटक साहित्य को भारतेन्दु जी ने राष्ट्रीय चेतना तथा सांस्कृतिक नव जागरण के तत्वों से मण्डित किया था, प्रसादजी ने ऐतिहासिक-पौराणिक कथानक के माध्यम से इन्हीं तत्वों की लोक-चेतना में परिष्कार को सफल बनाया और भारतीय नाट्यशिल्प में पश्चात्य नाट्यविधि का समावेश करके विवक्षित रंग-मंचीय कला की आधारशिला रखी। नाटककार के रूप में माथुरजी को प्रसाद की यही नाट्यकला विरासत में उपलब्ध हुई, जिसका उन्होंने बेयल सफल निर्वाह ही न किया, बरन् उत्कर्ष की दिशा भी प्रदान की। डॉ० माथुर का नाट्यचिन्तन अगर एक तरफ भारतीय विचारधारा से प्रभावित है तो दूसरी तरफ वे पश्चात्य विचारधारा से भी प्रेरणा ग्रहण करते रहे हैं क्योंकि "पहला राजा" की भूमिका में स्पष्ट लिखते हैं कि— "मैं कोई नई बात नहीं कर रहा हूँ। बर्नार्ड शा (जोन ऑव आर्क), थिस्टोफर फ्राइ (द फर्स्ट बार्न), डी० एच० सारेन्स (डेविड), जा० एनुल्ह (ट्रोजन वार), ब्रेव्ट (गैलिलियो) इत्यादि अनेक आधुनिक नाटककारों ने प्राचीन पात्रों, प्रसंगों और परिस्थितियों के माध्यम से रसमय पर समसामयिक समस्याओं का विश्लेषण किया है। एक अत्याधुनिक इटैलियन फिल्म डायरेक्टर-पासोलिनी ने हाल ही में ईसा की जीवनी और यातावरण के जरिए वर्तमान जीवन की असमंजसों पर प्रकाश डाला है। "पहला राजा" भी ऐसा ही एक प्रयोग है। माथुरजी के जीवन पर सामाजिक परिवेशका प्रभाव पड़ा है यही कारण है कि उन्हें समाज के विभिन्न वर्गों को निकट से देखने का सुअवसर मिला है। अतः उन वर्गों एवं लोगों से अभिप्रेरित होना स्वाभाविक ही था। माथुरजी राष्ट्रपिता महात्मा गांधी, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, प्रयाग विश्वविद्यालय के उपकुलपति अमरनाथ झा, हिन्दी के महान कवि भुमिन्नायन पंत, कवि नरेन्द्र शर्मा, मराठी साहित्यकार पुरुषोत्तम मंगेशलाड, अंग्रेजी शिक्षक—एफ जी वीयर्स, बासुरीवादक, पन्नालाल घोष, इतिहासज्ञ एवं पुरातत्त्ववेत्ता सदाशिव उल्तेकर, पत्रकार सच्चिदानन्द सिन्हा, बंगला कवि—सुधीन्द्रनाथ दत्त जैसे महान् व्यक्तियों से प्रभावित होकर उन्होंने साहित्य में प्रयोग किए। प्रमुख रूप से माथुरजी गांधीवादी विचारधारा से प्रभावित और राष्ट्रीयता एवं देशप्रेम की भावना से ओत-प्रोत व्यक्ति हैं।

माथुरजी भारतीय सस्कृति के अनुयायी हैं और भारतीय सस्कृति और इतिहास में उनका अटूट विश्वास है। भारतीय इतिहास की गौरवपूर्ण घटनाओं को

नाटकीय रूप दिया है लेकिन मायूर ने भारतीय गमूनि का अनुकरण नहीं किया है। वे समाज में फैले हुए अन्धविश्वास, रुढ़ियों-अममानता आदि से दुखी दिखाई देते हैं। यही कारण है कि उनके सभी नाटकों में एक प्रबुद्ध बर्तावार के समय वे माय मानव स्वाभिमान को चोट पहुँचाने वाली अमाननीय, अर्जर मान्यताओं और सोसाधार पर निमंत्र प्रहार किया गया है।

मायूरजी प्रयोगवादी बर्तावार हैं और उन्होंने अपने नाट्यगाहिय में नए-नए प्रयोग किए हैं। भाव्य यह प्रवृत्ति भी पैतृक ही है क्योंकि उनके पिता श्रीशक्ति एव सामाजिक क्षेत्र में आजीवन नए-नए सपन प्रयोग करते रहे हैं। मायूर के अपने शब्दों से यह बात परिनिहित होगी है—

‘त्रिदशी-भर ऐसे प्रयोगों में ही उन्होंने वह अमृत-रस पाया जो कामा के बेटों और मयों की आधियों में भी उन्हें उत्ताग देना था।’ (दम तस्वीरें) ●●

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटक : प्रयोग की पड़ाव दर पड़ाव परिणति

हर रचना अपन आप में एक स्वतन्त्र रचना हानी है, किसी घरातल पर अन्यो से निरपेक्ष । जगदीशचन्द्र माथुर न साहित्य की पर्याप्त सेवा की है और अब उन की सेवाओं का मूल्यांकन किया जाना चाहिए । अब तक उनके चार पूर्णक नाटक, चार एकाकी सग्रह, कुछ लघु नाटक तथा रेडियो नाटक तथा पठ्युत्तलियों पर आधारित नाटक सामने आ चुके हैं । इसलिए पड़ाव दर पड़ाव नाटकों के साथ-साथ यात्रा करते हुए उनके नाट्यलेखन के सिलसिले में प्रयोग को रेखांकित किया जाएगा । इस क्रम में केवल पूर्णक नाटकों के ही विस्तारण-व्याख्या की मुख्या-धार धनाया जाएगा, हालांकि उन्होंने एकाकी-लेखन और नाट्येतर लेखन भी पर्याप्त मात्रा में किया है ।

१ नाट्येतर लेखन के प्रयोग

माथुरजी का साहित्यिक जीवन लगभग १२ वर्ष की आयु में सन् १९२६ में प्रारम्भ हुआ । सन् १९२६ में उन्होंने “बालसखा” के लिए ‘मूर्खेश्वर राजा’ नामक एक प्रहसन लिखा था । इसी वर्ष उन्होंने “सबकुश” नाटक की रचना की । साहित्यिक दृष्टि से यह नाटक महत्वहीन है और नाट्यलेखन के लिए माथुरजी का प्रथम प्रयास मात्र था । १४ वर्ष की अल्पायु में १९३० में माथुर ने ‘हेनरी फोर्ड का जीवन चरित’ नामक रचना लिखी । माथुर के नाट्येतर लेखन के प्रयोग कई रूपों में हमारे सामने आए हैं — उन्होंने सन् १९४४ में बिहार के सुप्रसिद्ध सांस्कृतिक पर्व ‘वैशाखी महोत्सव’ का श्रीअरोपण किया । उन्हीं अनुक्रम में सन् १९४७ ई० में वैशाखी अभिषेक नामक ग्रन्थ का संपादन भी किया । और उनकी कुछ नवीन कृतियाँ हैं—

प्रयोगधर्मों नाटककार : जगदीशचन्द्र माथुर

बहुजन संप्रपण के माध्यम, परम्पराशील नाट्य, प्राचीन भाषा नाटक संग्रह । इससे साथ उन्होंने 'विहार पिपेटर' नाम से संगीत, नृत्य और नाटक-सम्बन्धी एक उत्कृष्ट मासिक पत्रिका का व कुशलतापूर्वक अवैतनिक सम्पादन करते थे और इस तरह सांस्कृतिक पुनरुत्थान में महत्त्वपूर्ण योगदान देते रहे थे ।

अतः हम यह सकते हैं कि माथुरजी विभिन्न प्रभावा को लेकर नाटक के क्षेत्र में आए । इसीलिए उन्होंने नाट्येतर क्षेत्र भी दिए हैं । जैसा कि माथुर ने स्वयं लिखा है कि वे "नई राह के आग्रही हैं और नए-नए प्रयोग कर रहे हैं ।" (वर्त्मन विजय) । अतः हिन्दी के शीर्ष कोटि के नाटककारों में श्री जगदीशचन्द्र माथुर का प्रमुख स्थान है । भारतीय रंगमंच, साक्षरताओं और सांस्कृतिक कार्यक्षेत्रों के प्रति भी उनकी गहरी रूचि रही है । उन्होंने अनन्त नाटकों में प्रमुख भूमिकाएँ भी अभिनीत की । उनके नाटक और एकाकी अक्सर ही विभिन्न रंगमंचों पर सफलतापूर्वक खेले जाते रहे हैं । उन्होंने लोकनाट्य में भी अनेक उत्कृष्टनीय प्रयोग किए हैं । प्रस्तुत अध्याय में उनके चार प्रमुख नाटक तथा लघुनाटकों की चर्चा की गई है । माथुरजी प्रयोगवादी कलाकार हैं और उन्होंने अपने नाट्येतर साहित्य में भी नए-नए प्रयोग किए हैं । शायद यह प्रवृत्ति पैतृक ही है क्योंकि उनके पिता शैक्षणिक एवं सामाजिक क्षेत्र में आजीवन नए-नए सफल प्रयोग करते रहे । उनमें नाटककार, निबन्धकार, आलोचक, अभिनेता, रंगमंच निर्देशक, कवि व्यक्ता, व प्रशामक के गुण एक साथ पाए जाते हैं । अपनी साहित्यिक प्रतिभा तथा स्वाभाविक कला-चेतना के कारण नाटक के क्षेत्र में उन्होंने विशेष सफलता प्राप्त की है ।

२ नाट्य-लेखन में प्रयोग का सिलसिला

नाटककार माथुर के सभी नाटकों का बनेवर ऐतिहासिक अथवा पौराणिक है । चाहे उनके "कोणार्क" को लें, चाहे "दशरथनन्दन" या "पहला राजा" को, सभी के कथानक, घटनाएँ, पात्र सभी कुछ ऐतिहासिक हैं । इन नाटकों में उस समय की राजनीति, सामाजिक एवं धार्मिक परिस्थितियों का ऐसा यथार्थ चित्रण हुआ है कि उस समय का वातावरण बिल्कुल सजीव हो गया है । ऐतिहासिक कथानकों, पात्रों एवं घटनाओं को नाटककार ने अपनी कल्पना का रंग देकर सजाया है । उन की कल्पना सर्वत्र ऐतिहासिक तथ्यों से घुलकर आई है । ऐतिहासिकता के मोह में पड़कर भी नाटककार ने साहित्यिक सौंदर्य और युगीन चेतना को ठेक नहीं लगने दी है तथा उन्होंने लघु नाटकों में, विविध प्रयोग करने उन्को सफल बनाया है । उनके प्रयोग का सिलसिला निरन्तर विवासमान होता रहा है । उन्होंने प्रत्येक कृति में अलग-अलग प्रयोगों के माध्यम से, अपने चिन्तन, समसामयिक जीवन-बोध, रंग शिल्प, सबेदना के द्वारा अपने कृतित्व को प्रयोग की नई दिशा भी दी । इसीलिए उनके नाटक न प्रमाद के समान ऐतिहासिक हैं, न सप्रवालीन नाटक-

वारो की तरह यथार्थवादी और न मोहन राकेश के नाटको के समान कुछ प्रयोगवादी। बल्कि उन्होंने सब की सीक से हटकर नया रास्ता खोजा है। अतः उनके प्रयोग के सिससिले को हम निम्नलिखित शीर्षको में विभाजित कर सकते हैं—

सधुनाटक

हिन्दी लघु नाट्यों का उद्भव सार्थक रगमच की मांग से जुड़ा है, नाटक एवं रगमच के बीच की खाई से जुड़ा है, रगमच और दर्शक के विलमाव की पीड़ा से जुड़ा है। रगमच के लिए अभिनेय नाटको का अभाव और विस्तृत जनरुचि की मांग के फलस्वरूप सधुनाट्य अस्तित्व में आए। जगदीशचन्द्र माथुर ने अपने रगधर्मों, बहुरूपी, बहुरंगी एकाविया और लघु नाटको के माध्यम से एक बार फिर से नाट्यधर्मिता को सामाजिकता से, नाट्य रूप को रगमच से और नाटककार को दर्शक से—नए सिरे से जोड़ने की कोशिश को एक सार्थक परिणति दी है। अपने लघु नाटक 'कुवरसिंह की टेक', 'गगन सवारी' और एकाकी सग्रह के द्वारा हिन्दी एकाकी और लघुनाट्यों को शैली, शिल्प एवं कथ्य की एकरसता और रेडियोधर्मिता से मुक्त कर उन्हें नाट्य-प्रयोगों की सार्थकता और विकास में विविध आयाम प्रदान किए हैं।

नाटककार माथुर का प्रस्तुत नाटक 'कुवरसिंह की टेक' राजपूती जीवन की एक झाँकी प्रस्तुत करता है कि किस प्रकार राजपूत लोग अपनी तलवार की रक्षा करने के लिए तथा मातृभूमि की स्वतन्त्रता के लिए अपना सब कुछ अर्पण कर देते हैं। सन् १८५७ के स्वतन्त्रता संग्राम के महान योद्धा, राजपूत-कुलशिरोमणि कुवरसिंह प्रस्तुत नाटक के नायक हैं और उनकी वीरता, साहस, त्याग एवं देशप्रेम का अद्भुत चित्रण इस नाटक में हुआ है। सन् सत्तावन के बहादुर नेताओं में किसी की कथा इतनी चमत्कारपूर्ण, इतनी सनसनीखेज, इतनी विशाल और विस्तृत नहीं है, जितनी कुवरसिंह की। इसका आरम्भ बच्चों के खेल की तरह हुआ है। इसको माथुर जी ने स्वयं इसकी भूमिका में स्पष्ट किया है—“कठपुतलियों के कलाकार सागर के लिए पिछले साल मैंने एक कहानी उसी की शैली में तैयार दी। कठपुतलिया सागर ने बनाई, गीत और वार्ता मैंने। कुछ महीने बाद बिहार की भोद-मडलियों ने उसी कथा को छुले रगमच पर उतारा—बिहार में और बाहर भी। नन्हें पहाड़ी क्षत्रे ने बिकसती घारा का रूप ले लिया। सन् १९५५ में कुवरसिंह जयन्ती के अवसर पर प्रदर्शन और प्रकाशन के लिए इसे विशेष रूप से सवारा-सुधारा। और इस नाटक की रचना हो गई। नाटक की कथा अत्यन्त सरल है। आरम्भ में ही आरा के कलक्टर मुंशी कालीप्रसाद को गिरफ्तार करने की तथा कुवरसिंह के द्वारा मकान की तलाशी लेने की सूचना खदलन आकर देता है। साथ ही साथ यह भी सूचना मिलती है कि फिरंगी कलक्टर ने कुवरसिंह को

गिरफ्तार कर फासी पर चढ़ा देने की धमकी दी है। इसी बीच पटना से अंग्रेजों के डिप्टी मौलवी अजीमुद्दीन आगरा कुवर्सिंह को कमिश्नर साहब का पैराम देते हैं "बाबू साहब, अब आपकी आयु ज्यादा हो गई। स्वस्थ अच्छा नहीं रहता। कुछ दिन मेरे पास पटना आकर रहें। मैं आपकी भली-भांति देखभाल करूंगा। लेकिन कुवर्सिंह फिरंगी की बूढ़नीति को समझ जाते हैं और मौलवी का हाथ पकड़कर कहते हैं—“लाइए अपना हाथ। पुरानी दोस्ती के नाम पर, गच्चाई से, ईमान से मुझे बताइए कि टेलर साहब पटने में मुझे गिरफ्तार करने के लिए ही तो बुला रहा है? देखिए उसने जमींदार सुल्फ अली के साथ क्या सलूक किया? गया के जमींदार अब्दुल करीमखा पर क्या बीती?” इससे बाद कुवर हरविशन और रणदमन को दक्षिण की तरफ दानापुर भेजते हैं कि सिपाहियों की क्या तैयारी है। इसके पश्चात् बिठूर में धुधुपत नाना साहब और झांसी में रानी लक्ष्मीबाई, दोनों के पास सदेश भेजते हैं—“तैयार कीजिए शुद्ध भारवा में। कहिए कि कुवर्सिंह अपने इक़रार पर कायम है। कुवर्सिंह को इस बात का ज्ञान है कि सोब बल से ही दुश्मन से टक्कर ली जाएगी।” वह गांव-गांव में घबर भेज कर लोगों को जागृत करते हैं और कहते हैं—“बड़ा कुवर्सिंह फिरंगी से सोहा लेगा। तलवार कुवर सिंह की है, हाथ परजा के।” प्रजा साथ देती है लेकिन अंग्रेज धमकाते हैं—“देशी पलटन रख दे हथियार, नहीं तो होगा घडा जुलम।” देशी पलटन आग-धूँसा हो उठती है और जनरल गोरे भाग जाते हैं। चारों तरफ आजादी की लहर दौड़ने लगती है। आरा पहुंचकर कुवर ने अजाने को न लूटकर इनबर से टक्कर ली और उसे मौत के घाट उतार दिया। सबकी समानता का नारा बुलन्द किया गया। फिरंगी भला इस अपमान को कैसे सहन कर सकते थे? फिरंगी अपसर आयर तोपें लेकर फिर आरा पर चढ़ आया। भारतीय वीरतापूर्वक सड़े परगु हरविशनसिंह तथा अमरसिंह के विश्वासघात के फलस्वरूप भारतीया को पीछे हटना पड़ा। जग-दीशपुर का मार्चा रिजुमजन को सोंप कर कुवर्सिंह निशानसिंह को लेकर बालपी की ओर चले हैं। तभी अमरसिंह अपने अपराध के लिए क्षमा माग कर युद्ध में साथ देने को कहता है। यद्यपि अमरसिंह जंगल का मोर्चा बड़ी वीरता से सभालते हैं तथापि अंग्रेजों ने कुवर्सिंह के महल को जला दिया और उनकी कीर्ति के मन्दिर को तोड़ दिया। अमरसिंह कहते भी हैं—“जंगल हमारी जगनी है, जिसके आंचल में हमे आसरा मिलता है, जंगल की हृद हमारी लछमन-रेखा है, फिरंगी रावण जिसे पार नहीं कर पाता।” इससे परेशान होकर बिठूर के महल में नाना साहब, तांतिया टोपे और कुवर्सिंह सनाह कर रहे हैं कि फिरंगी की तोपा का मुकाबला टेढ़ा छापा मारकर ही हो सकता है इसलिए लखनऊ की पीछ पर हम लोग पीछे से छापा मारे। लेकिन सनाह न माने जाने पर कानपुर में लड़ाई हुई, हिन्दु-स्तानी खूब लड़े, मगर तोपो के आगे एक न चली। दिल्ली पर फिर अंग्रेजों का

कब्जा हो गया और लखनऊ के नवाब आनर कुवरसिंह की आर्षिव महायता करते हैं और यह सूत्रधार के शब्दों से स्पष्ट हो जाता है कि—“एक नही चार-चार। आजमगढ़ और अतरोलिया के पाम दो दो सडाइयो में कुवरसिंह ने छक्के छुड़ा दिए फिरगियो के। आजमगढ़ से चलिया तब जाल फैला दिया भोजपुरी जवानों का। उसने तोपें छीनी, रसद छीनी। छाये भार-मारखर नाव में दम कर दिया।” गाव गाव उनका साथ देता है बिमान, रैयत, मल्लाह, ग्वाले, मुसहर, पाली, छोटी-बड़ी सब कोम। अतत सब हार रर अग्रेज कुवरसिंह के सिर के लिए २५,००० रुपये के इनाम को घोषणा करते हैं। गंगा की पार करते समय कुवरसिंह अग्रेज अफसरों द्वारा पहचान लिए जाते हैं। उनकी बाहु में गोली लगती है परन्तु मेकू मल्लाह उन्हें गंगा जी में प्राण विसर्जन करन से बचा लेता है और स्तिभजन पुन सदेश देता है कि अमरसिंह ने फिर से जगदीशपुर पर विजय प्राप्त कर ली है। अग्रेज अशान्त हो उठते हैं तथा फिर से आक्रमण करते हैं। उधर घायल भुजा को लिए कुवरसिंह भी सचेत है। अन्तत अपनी टेक की रक्षार्थ वह कहते हैं, “गंगा मैया, तुम्हारे इस घेरे न बहुतेरी रून की नदिया बहाई। आज एक अनोखी भेंट लो मा। फिरगी की गाली से अपवित्र इस शरीर को पवित्र करो। यह तो मेरी भुजा।” कहकर अपनी भुजा अपने शरीर से अलग कर देते हैं। निम्न गीत से नाटक का अन्त होता है—

“वीर दुनिया में भरे अनेक।

गगन में तारे भरे अनेक।

घाद तो लेकिन है बग एव।

निराली कुवरसिंह की टेक।

अन्तत हम यह कह सकते हैं कि प्रस्तुत नाटक नाटक के तत्वों को पूर्ण नहीं करता क्योंकि इसमें एक (दृश्य)-योजना का अभाव है तथा नाटकीय भाषा का सौष्ठव भी नहीं है। इसे नाटकवार स्वयं स्वीकार करता हुआ कहता है कि ‘लेकिन है यह पहाड़ी घारा ही, न इसमें अबो और दृश्यों के बघन है न विद्वाना की भाषा का सौष्ठव और न जीवन के आगे वह स्पष्ट दर्पण जिगकी शराब आजबल नाटक की जान मानी जाती है।’ अत हम इसे नाटक न कहकर नाटक साहित्य के अन्तर्गत ही एक नवीन प्रयोग कह सकते हैं। यह तो स्पष्ट है कि यह कोई नई साहित्य दिशा नहीं है क्योंकि एक तो स्वयं माथुर ने इसे नाटक कहा है, दूसरे अभिनेयन्व जो नाटक-विधा का अनिवार्य तत्त्व है इस वृत्ति का मूल आधार है। इसे रगमच पर खेला जा सकता है। अतएव यह नाटक साहित्य के अन्तर्गत ही एक नवीन प्रयोग है, वास्तविकता तो यह है कि माथुर ने अपने सभी नाटकों में कोई-न-कोई प्रयोग अवश्य किया है।

‘गगन सवारी’ कठपुतली नाटक का वातावरण शुद्ध मातृकृतिक है। रग-

मचीय निर्देश से प्रारम्भ यह छोटा-सा दस मिनट का नाटक राष्ट्रीय एकाता का एक चित्र प्रस्तुत करता है, एक मामूली जुलाहे के नीकर के माध्यम से। वह घोड़े पर सवार है और उसे भगाता है क्योंकि उसे जीवन में बहुत सारे काम करने होते हैं लेकिन घोड़े के अड़ जाने पर वह दर्शकों को तमाशा दिखाते हुए कहता है। वह विलायती और देसी कपड़ों में अन्तर स्पष्ट करता है और उसके पश्चात् अपने जुलाहे मालिक के लिए प्रत्येक प्रातः में जाकर राजकुमारी खोजता फिरता है। झूमनसिंह है तो जुलाहा लेकिन वह सपने सजोता है महाराज बनने के। झूमन के शब्दों में यह स्पष्ट हो जाता है कि—“अब यह घरती मेरी है—महाराजा झूमन बहादुरसिंह जी। कहा है मेरा सिंहासन ? ऊपर जमरूद की छतरी है और नीचे वह हीरे-जवाहरात का सिंहासन—अब झूमन बहादुरसिंह तोलिये नहीं बुनेगा, नहीं बुनेगा। क्यों बुनू ?—अब मैं सपने बुनूंगा। राजसी सपने, चमकदार सपने—रेशमी सपने।” इसके बाद वह सपने में अलग अलग प्रातः की राजकुमारियों के सपने देखता है। कभी कश्मीरी, पंजाबी, बंगाली तथा उड़ने वाले बालीन पर सवार होकर वह झटपट सिंह के साथ दुनियाँ भर की सुन्दर नारियाँ देखने की इच्छा प्रकट करता है। पहले वह पंजाबी युवती पर मोहित होता है और वहीं अपनी गगन सवारी रोक देता है। पंजाबी युवती की बातें सुनकर वह धरारा जाता है और यही सोचता है कि यहा दाल नहीं गलेगी, भाग चलिए। उसके बाद कश्मीरी लडकी को केसर के खेत में फूल चुनते हुए देखता है लेकिन उसकी शर्त भी मंजूर नहीं होती, इस प्रकार वह धमण्डी महाराजा क्रमशः राजस्थानी, गुजराती, महाराष्ट्रीय, कर्नाटक, केरल, तमिल, आंध्र, उड़ीसा, बंगाली, असमिया लडकियों से मिलाता है लेकिन किसी की बात मानने को तैयार नहीं होता और फिर झटपट के कहने पर वह कहता है—

“लौटती रे गगन सवारी।

साज घोसले द्वार खड़ी है, कुछ तो गीत सुना री।

जिस पछी का यहा पसीना, उसका कठ धुला री।

लौटी रे गगन सवारी।”

बैंगराउण्ड बदलता है और पहला दृश्य वापिस आ जाता है जहा पेड़ के नीचे असली झूमन सोता है। आँख खुलने पर उसकी सुन्दर पत्नी अनारो दिखाई पड़ती है। उसके सुन्दर कपड़े देखकर वह हैरान हो जाता है। और कहता है—“मेरी वीवी, मेरी आारो, अरे, तू तो बड़ी सुन्दर दीपती है।” अनारो उत्तर देती है—“सुन्दर तो हमेशा थी। लेकिन तूने मेरे लिए अच्छे कपड़े ही नहीं बुने थे। अब मुझे रंग विरंगे, चमकदार, भडकीये कपड़े मिले हैं। और मेरा रंग निखर आया है। अनारो लोरी गाती है जिसे सुनते-सुनते झूमन सो गया था। पास आने पर झूमन उठकर सेटा रहता है लेकिन सपने में उठने पर देखता है कि उसकी पत्नी

हाथ में झाड़ू लेकर, एक हाथ कमर पर रखकर झाड़ू हिला-हिलाकर, झूमन को मरदूद, निबन्धों कहकर झाड़ू से पीटती है। लेकिन झूमन को समझाने पर अनारो शात हो जाती है और झूमन कहता है—“अब मेरे तोलिए नए रंगों में होंगे। अब मैं पटवौले भड्कीले नए डिजाइन के कपड़े बुनूंगा। अब मेरे हाथों में जादू होगा, मेरे करघे में गरिमा, मेरे रंगों में नशा और नू होगी मेरी नवेली, मेरी चहेती, मेरी अन्नपूर्णा।” अन्त में रगमच से वह अनारो की कमर में हाथ डालकर उसे ले जाता है और जमाल के इस माने से नाटक का अन्त हो जाता है—
सरपट सरपट चल मेरे घोड़े, चटपट चटपट होने काज।

दुनिया है ये चतती चक्की, तुझको मुझको कौसी साज।
अर्थात् लेखक ने इस कथा के माध्यम से समाज पर बरतारी चोट की है कि व्यक्ति को सब कुछ मिलन पर भी वह निरन्तर अधिक पाने की इच्छा रखता है। यह नाटक विमुख प्रहसन है। ‘प्रहसन’ में जिस व्यंग्य तरक की सबसे अधिक अपेक्षा होती है वह व्यंग्य तत्त्व यहाँ खूब मुखरित हुआ है।

रगमच-अभिनय की दृष्टि से यह एक सफल नाटक है। रगमच पर जिन घटनाओं को अभिनीत नहीं किया जा सकता, उनकी बेवस सूचना मात्र दी गई है। रगमच के लिए अधिक सामग्री की भी आवश्यकता नहीं। अभिनेयता और प्रस्तुति-करण की दृष्टि से यह प्रहसन हिन्दी में उल्लेखनीय है। इसमें वर्तमान पीढ़ी के युवा वर्ग पर तीव्र व्यंग्य किया गया है। उनके प्रायः सभी पात्रों में जो विनोदता दृष्टिगत होती है वह है उनका कवि-हृदय। शायद यह नाटककार के अपने व्यक्तित्व का अंश है जो सभी पात्रों में प्रवेश कर गया है। अतः प्रस्तुत नाटक में लेखक ने विभिन्न भाषाओं को समेटते हुए एक नवीन प्रयोग किया है।

कोणार्क

वास्तव में “कोणार्क” नाटक की रचना नाटककार माथुर ने सन् १९५१ में की है। यह उनकी प्रथम नाट्य कृति है तथा उनकी सर्वोत्कृष्ट रचना है। साथ ही यह सम्पूर्ण हिन्दी नाटक-साहित्य का भी एक श्रेष्ठ और उच्चकोटि का नाटक माना जाता है। इसका मूलन उड़ीसा में स्थित कोणार्क के प्रसिद्ध देवालय के निर्माण और विघटन की कथा को लेकर हुआ है। उड़ीसा के मंदिरों की परम्परा में यह भवन अन्तिम होत हुए भी भग्नावस्था में पड़ा है। विद्वानों के अनुसार इस मन्दिर का निर्माण कभी भी व्यवहार में नहीं लाया गया। इस मन्दिर के खण्डित होने के सम्बन्ध में उड़ीसा में एक किंवदन्ती प्रचलित है, जिसे नाटककार ने अंशतः ही अपने नाटक का आधार बनाया है। इतिहास का उपयोग भी उन्होंने कम लिया और “भूमिका” में ही उन्होंने इसका उल्लेख कर दिया है। डॉ० शान्ति मलिक के अनुसार—“इसमें लेखक ने अपनी कल्पना शक्ति के उपयोग से कलाकार के युग-

युग से मौन पौरुष को, जो सौन्दर्य-सृजन के सम्मोहन में अपने को भूल जाता है, वाणी देने का प्रयास किया है।" (हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास)

उड़ीसा में रचित कोणार्क में १२३८ से १२६४ तक गंगवर्णीय महाप्रताप राजा नरसिंह देव का राज्य था जिन्होंने सौंदर्यपूर्ण मंदिरों का निर्माण करवाया तथा वह एक अद्वितीय योद्धा, कला-संरक्षक, प्रजापालक एवं उदार शासक थे। प्रणय की अठपेलियों और भाग्य के थपेड़ों के आधार पर कोणार्क के छद्महरो का सहारा ले एक रोचक कथापट प्रस्तुत कर देने में भायूरजी को सतोष नहीं हुआ। उन्हें लगा कि जैसे बलाकार का युग-युग से मौन पौरुष जो सौंदर्य-सृजन के सम्मोहन में अपने को भूल जाता है वह "कोणार्क" के खडन के क्षण में फूट निपल आता है। चिरन्तन मौन ही जिसका अभिशाप है उस पौरुष को उन्होंने वाणी देने की कोशिश की। उन्होंने व्यक्तिगत वैषम्य के साथ सामाजिक समस्याओं का गठ-बग्धन किया है। भायूरजी के शब्दों में — "किंतु इन दोनों के पूरे मनानी दुःखात नाटक की-सी मग्न रागिनी की प्रेरणा मुझे बलाकार के शाश्वत अन्तर्दहन में मिली है और यह नाटक उसी का प्रतीक है।" इसी के सम्बन्ध में सुमित्रानन्दन पंत ने भूमिका में कहा था कि "कोणार्क उनकी अत्यन्त सफल कृति है। हिन्दी में नाट्यकला की ऐसी सर्वांगपूर्ण सृष्टि मुझे अन्यत्र देखने की नहीं मिली। इसमें प्राचीन-नवीन नाट्यकला का अत्यन्त मनोरम सामंजस्य है।" निःसन्देह यह कथन सच्चाईपूर्ण है। इसका कथानक अत्यन्त रोचक एवं सुव्यवस्थित ढंग से पेश किया गया है। प्रथम अंक में महाशिल्पी विशु के तत्त्वावधान में कोणार्क सूर्य देव का एक विशाल एवं भव्य मन्दिर बनवाना आरम्भ होता है। आचार्य विशु भी इसे अपनी स्थापत्य कला के उत्कृष्ट आदर्श के रूप में प्रस्तुत करना चाहते हैं तथा मंदिर का निर्माण-कार्य आरम्भ होता है। इसी के दौरान महाराज नरसिंह देव यवनो को पराजित करने हेतु वगदेश चले जाते हैं तथा विश्वासपात्र महामात्य चालुक्य को राज्य का भार सौंप देते हैं। १२०० शिल्पी निरन्तर १२ वर्षों तक निर्माण मग्न रहते हैं। मंदिर पाषाण के एक विशाल रथ के रूप में बनाया गया। केवल मंदिर के शिखर का निर्माण शेष है। कलश स्थापित करने की समस्या एक जटिल रूप धारण कर लेती है। किन्तु इतने में धर्मपद सहायक सिद्ध होता है और उसी की मलाह में विशु शिखर पर कलश स्थापित करने में सफल हुए।

प्रथम दो अंका में घटनाएँ एक के अन्दर एक बढ़ी तीव्रता से घटित होती चली हैं। १५ दिन पश्चात् महाराज नरसिंह देव यवना को पराजित करने के बाद कोणार्क के कलात्मक सौन्दर्य को देखन के लिए राजधानी वापिस आए हैं और महामात्य चालुक्य की साथ लेकर बाणार्क की तरफ चल पड़ते हैं। रास्ते में रथ की धुरी टूटने का बहाना करके महामात्य वही टहकर जाते हैं साथ ही दंड पाशिव ताता को रोक लेते हैं। नरसिंह देव कोणार्क पहुँचकर आचार्य विशु को

प्रयोगधर्मो नाटककार : जगदीशचन्द्र भायूर

बहुमूल्य रत्नो की माता पुरस्कार में देते हैं लेकिन यह उस माता को धर्मपद को दे देना है। धर्मपद से महामात्य के अत्याचारों का घृत्तान गुावर महाराज रात्रे लिए सुख-सुविधा का आश्रय देते हैं। इसी बीच में गुप्तचर महाराज को सूचना देता है कि चालुक्य ने आपके विरुद्ध षडयंत्र रचा है। लेकिन महाराजा को विश्वास नहीं होता। इतने में चालुक्य का दूत शंखालिव उनका यत्र लाकर महाराजा को देता है और घापित करना है कि अब उचल पर महाराज भानुस्य का शासन है। यह सुनकर धर्मपद दूत से कहता है—“तो गुनो शंखालिव, अपने नए स्वामी के पास यह अगारो भरा सन्देश ले जाओ कि कतिगनरेश श्री भर्तृहरि देव महाराज, अत्याचारी विश्वासघातियों की धमकियों की चिन्ता नहीं करते। वे आज अचेने नहीं हैं, आज उनके पीछे वह शक्ति है, जिससे धरती धरती उठेगी, दीन निर्धन प्रजा की शक्ति, जो कोणार्क के शिल्पियों और मजदूरों में दुर्दम सेनाओं का बल भर देगी। कोणार्क का मंदिर आज दुर्ग का काम देगा। जाओ हमें चुनौती स्वीकार है।” डॉ० मल्लि के शब्दों में—“इसकी आवश्यकता अन्विति अत्यधिक सुन्दर गद्य कलापूर्ण बन पड़ी है। कतिपय गीण कथामूत्र—विशु और चालुक्य, विशु और धर्मपद के मोहक कथामूत्र—जोड़कर नाटककार इस रचना में रसात्मकता, प्रगाढ़ता, अन्विति और गत्यात्मकता लाने में काफी सफल रहा है। इसकी नाटकीय गति में उतार-चढ़ाव की स्वाभाविकता मिलती है।”

तृतीय अंक इस नाटक की चरमसीमा है। इस अंक को नाटककार ने अत्यधिक संशक्त और प्रभावशाली बनाया है क्योंकि हमें एक रहस्य का उद्घाटन होता है। विशु को यह मालूम होता है कि धर्मपद उसकी अविवाहिता स्त्री चन्द्रनेखा का पुत्र है। धर्मपद कोणार्क दुर्ग का मेनापति है। वह सभी शिल्पियों को यथायोग्य स्थानों पर खड़ा करने प्रवृत्त हो जाता है। मूर्च्छा टूटने पर वह अपनी माला के विषय में पूछता है। विशु के पास माला होती है। विशु धर्मपद की जीवन्मरणा के लिए सब कुछ करने को तैयार हो जाता है, लेकिन धर्मपद उसे उसके कर्तव्य का बोध कराता है। इससे उपरांत मंदिर में गुप्त मार्ग से चालुक्य सेना लेकर अन्दर प्रवेश करता है। धर्मपद शत्रुओं से टकरा जाता है लेकिन एक विशाल सेना के सम्मुख उसका यश नहीं चलता और चालुक्य आयर विशु को कहता है—“देयता हू तुम भी उमी राह पर जाना चाहते हो, जिस पर उग उद्दण्ड धर्मपद को भेजा गया है। उसने शरीर के टुकड़े टुकड़े करके इसी क्षण ममूद में फेंके गए हैं, जानते हो? विशु क्रोधवश बुदाला लवर १२ वर्ष के बठोर परिश्रम से निर्मित अपनी अनुपम कलाकृति कोणार्क मन्दिर की दीवारें तथा शिखर आदि गिरा देते हैं जिससे नीचे दबकर विश्वासघाती नीच चालुक्य और उसके साथी मृत्यु को प्राप्त होते हैं। यह था शिल्पी विशु का बदला। आज भी वह खटहर मंदिर इन घड़ियों और पत्तों में भी कला की ज्योति का अटूट

विश्वास जगाए सो रहा है तथा उल्लस नरेश नरसिंह देव तथा महान शिल्पी आचार्य विष्णु के नाम को अपनी कला की चमक से प्रज्वलित कर रहा है। नाटक का कथानक रोचक एवं सुव्यवस्थित है। केवल तीन अंका में ही मपूर्ण कथावस्तु को नियोजित कर दिया गया है। अंतिम प्रसंग में जहां विष्णु के चिर सुप्त विद्रोही कलाकार का रूप जाग पड़ता है, वह स्थल बड़ा प्रभावशाली बन पड़ा है। इस प्रकार नाटकीय स्थितियों के समुचित नियोजन द्वारा नाटक की प्रभावान्विति में सघनता एवं परिपूर्णता आ गई है और वही भी किसी प्रकार का विक्षेप उत्पन्न नहीं होता है। इसमें आश्चर्य, रहस्यात्मकता एवं उत्सुकता आदि सत्त्व पर्याप्त मात्रा में हैं। डॉ० नट्यनमिह के अनुसार—“कोणार्क एवं प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक है, जिसके सृजन के मूल में दो पीढ़ियों के चिंतन तथा कर्म के पार्थक्य को अंकित करना प्रतीत होता है। विष्णु पुरातन पीढ़ी का प्रतिनिधित्व करता है जो शासन में माधारण जनमानस का हस्तक्षेप स्वीकार करने के पक्ष में नहीं है और धर्मपद नवीन पीढ़ी का प्रतीक है जो देश एवं समाज-संचालन में साधारण जन-समाज के सहयोग का पक्षपाती है। वह एवं ओर तो अपने अधिकारों के लिए सघर्ष करता है और दूसरी ओर कला के माध्यम से सघर्ष के चित्रण पर बल देता है। डॉ० सुन्दरलाल शर्मा के अनुसार—“कोणार्क” ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर अंकित होते हुए साम्राज्यवाद और सामन्तवाद के जोर-जुलम के विरुद्ध कलाकारों के समकृत विद्रोह का चित्रण करता है।” (हिन्दी नाटक का विकास)। तनेजा इस नाटक के सम्बन्ध में कहते हैं कि “हिन्दी नाटक को रंगमंच से जोड़ने और उसे सार्थक रचना-शीलता के स्तर पर लाने का प्रथम उल्लेखनीय प्रयास है यह नाटक।” (आज के हिन्दी रंगनाटक)। वास्तव में इस नाटक में बीते हुए युग के सदृश में समकालीन जीवन का भावमयिती का अन्वेषण किया गया है। गोविन्द घातक के अनुसार—“कोणार्क की अवधारणा में बुद्धि और हृदय का अपूर्व योग है।” (नाटककार जगदीशचन्द्र माथुर)। जयकि धर्मवीर भारती मानते हैं—“इसकी समस्त कथा और ये सभी पात्र हिन्दी नाटक जगत् की अपूर्व स्थिति का गतीवात्मक चित्र भी उपस्थित करते हैं।” डा० गणेशदत्त गौड़ कोणार्क को मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखते हैं तो डॉ० विश्वनाथ मिश्र “कोणार्क” में मार्क्सवाद की झलक देख लेते हैं। डॉ० रमेश गोतम कहते हैं, “कथानक निर्माण में इतिहास-बोध का किसी प्रकार स्थलित विषयिना समसामयिक बोध इस प्रकार शिष्ट है कि इसे माडर्न एलिगरी या अन्योक्ति पद्धति में लिखा गया आधुनिकता का नाटक कहा जा सकता है।” (समकालीनता के अतीतानुष्ठी नाटक)। स्वर्गीय डॉ० के० एम० भुशी ने पत्र के द्वारा माथुर जी को कहा है—“आपके जैसे नौजवान लेखक सहज ही नाटका को वामपंथी मित्रता का वाहन बना रहे हैं।” (जगदीश चन्द्र माथुर, मरे श्रेष्ठ रंग-एकान्त)। रणधीर सिन्हा के अनुसार—“कोणार्क” की कथावस्तु योजना, जिस

वाध्यात्मक प्रणाली से गठित की गई है, उसकी वंसी बहराई संभवतः हिन्दी के नाटकों में सूक्ष्मतः प्रतिबिम्बित नहीं हो सकी है। इस दृष्टिकोण से दृगकी योजना एकात्मिक रूप से वृत्त हो नहीं, बहुलित छद्मीय उपक्रमों की पृष्ठगोपिका भी है।"

अन्ततः यही कह सकते हैं कि घमंपद के माध्यम से नाटककार की प्रगतिशील चेतना प्रमाणित होनी है, वह आचार्य से कहता है—“जीवन का मधुर। अपराध क्षमा हो आचार्य, आपकी कला उम मधुर को भूल गई है। जब मैं इन मूर्तियों में बंधे रसिक जोड़ों को देखता हूँ तो मुझे याद आती है पसीने में नहाने हुए किसान की, कोसों तक धारा के विरुद्ध नौका को खेने वाले मस्ताह की, दिन-दिन भर कुल्हाड़ी लेकर घटने वाले सबड़हारे की। इनके बिना जीवन अधूरा है।” याद में महामात्य चालुक्य द्वारा जनता के शोषण की शिकायत उत्कल नरेश नरसिंहदेव से करता हुआ कहता है—“बिन्नु ग्रामों में रहने वाले सैकड़ों-हजारों किसान, वन और अटीनिया के शहर आर के अगणित भजदूर गैरिक डोए हुए पापाणों को हम शिल्प रूप देते हैं। देव, वे सभी आज ग्राहि-नाहि कर रहे हैं। यदि वे बोल पाते तो ...” स्पष्ट है कि कला के माध्यम से मानवता का उत्कर्ष नाटककार का उद्देश्य है। अतः आधुनिक युग में नाटकों के सामने एक ज्वलंत प्रश्न उठ रहा था—समसामयिक भावबोध और रम्यमिता का। ऐसे ही समय पर ‘कोणाकं’ की रचना हुई जब हिन्दी नाटक की अपूर्णता का बोध नए प्रयोगों के लिए निमग्न दे रहा था।

शारदीया

“शारदीया” भी “कोणाकं” की तरह ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर निर्मित नाट्य कृति है। वास्तव में हिन्दी ही नहीं, भारतीय साहित्य की यह नाटक एक अमूल्य निधि सिद्ध हुई है। इतिहास की मर्मस्पर्शी यथार्थता, काव्य की मनमोहक रमणीयता और नाटक की प्रभविष्णुता की त्रिवेणी का समाहार इस नाटक में सफलता के साथ हुआ है। “शारदीया” लेखक की अन्य कृतियों की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण है। इसलिए ही नहीं कि द्रमका कथानक हमारे इतिहास की अत्यन्त मार्मिक घटनाओं पर प्रकाश डालता है, बल्कि इसलिए भी कि इस रचना में अधिक प्रौढ़ता है और जिन विभिन्न रसों की इसमें मृष्टि हुई है, उनका बड़ा ही सुन्दर और सफल परिपाक हुआ है। वस्तुतः माथुर की नाट्यप्रतिभा ने इतिहास की विषयवस्तु पर नाटक लिखने के बजाय इतिहास को अपनी अनुभूति और स्वच्छन्दतावादी कल्पना का केन्द्र बिन्दु माना बनाया है। क्योंकि प्राक्कथन से यह स्पष्ट हो जाता है कि इस नाटक को लिखने की प्रेरणा नाटककार को नागपुर म्यूजियम में रखी एक पाव तोले की साड़ी से मिली। स्वयं लेखक यह मानते हैं, “मन और तन को अधरे और धुन के बधन में जकड़ने वाले इस नारागार में इस कलाकार बन्दी को जिस अजस्र सौंदर्य से प्रेरणा के विरामहीन घूट मिले—इस

प्रश्न ने मेरी कल्पना को उत्तेजित किया और तभी नरसिंहराव और उसकी प्रेयसी की काल्पनिक मूर्तियाँ सजीव हो गईं। मैं जानता हूँ कि इस नाटक के नरसिंहराव का उस अज्ञात बंदी के व्यक्तित्व से सम्भवतः कोई साम्य नहीं है। शायद यह अज्ञात बंदी बिल्कुल दूसरे ही रंग का व्यक्ति रहा हो, किन्तु नरसिंहराव की जो मूर्ति एकबारगी मेरे मन के दर्पण में उतरी, तो फिर खिंची ही रह गई, उसे मिटाने की क्षमता मुझ में नहीं है। ऐसा लगता है मानो इतिहास को टटोलते-टटोलते उन्हें नरसिंहराव जैसा व्यक्ति तो नहीं मिला, अन्य सामग्री इतनी प्रचुर मात्रा में मिली कि नाटक का ढाँचा आप ही आप तैयार हो गया। उनका इतिहास के साथ काल्पनिक व्यक्तित्व भी रूपाकार हो उठा है। इसलिए लेखक का यह कहना ठीक है कि—“मैंने ग्वालियर किले का वह तहखाना देखा है। उस तहखाने में बंद सौंदर्य के निर्माता बंदी की काल्पनिक मूर्ति के आगे मुझे ऐतिहासिक सत्य की खोज निरर्थक जान पड़ी।”

“शारदीया” की कथा तीन अंकों और सात दृश्यों में विभाजित है। प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में अर्थात् नाटक का प्रारम्भ शरदोत्सव की रात्रि से होता है। पूना में १७६४ की शरद पूर्णिमा, सभी प्रमुख मराठे सरदार पेशवा की सेवा में उपस्थित थे, शरदोत्सव पर। इस शरदोत्सव का वर्णन ग्रैमेट डफ ने अपने मराठा इतिहास में किया। पूना ही में नाना फडनवीस की सवार टुकड़ी में सखाराम घाटगे का एक साधारण पदाधिकारी था। कागस गाँव का वह निवासी था जो कि कुटिल व्यक्ति था और मराठा साम्राज्य के पतन में उसका बहुत बड़ा हाथ था। बायजावाई इसी सखाराम घाटगे की पुत्री थी, ओ अनिन्द्य सुन्दरी थी। नाटक का प्रथम दृश्य पूना में शरदोत्सव के बाद रात्रि में सखाराम उर्फ शर्जेराव घाटगे के मकान में घटित होता है। निजाम के युद्ध के लिए कटिबद्ध मराठा नेता और सरदारगण पूना के शरदोत्सव में आमंत्रित हैं। शर्जेराव की दौलतराव तक पहुँच हो गई है। बायजावाई को दौलतराव ने देख लिया है। घाटगे के मकान में ही दो वर्ष बाद बायजावाई और नरसिंहराव का मिलन होता है। एक दूसरे में आए परिवर्तनों और उस समय की अपनी अनुभूतियों को वे किलोलात्मक ढंग से व्यक्त करते हैं—

“नरसिंह—दो वर्ष में चंचल तितली मधुरिमाभरी मयूरी बन गई है, यह आज मैंने देखा।

बायजा— मुगल दरबार की-सी मोठी बोली कहा सीखी ?

नरसिंह— झरना किसी के सिखाने से फूट पड़ता है क्या ? पर हा, मुगलों का दरबार देख चुका हूँ, हैदराबाद में।”

सत्पश्चात् नरसिंह उसे अपनी माँ द्वारा उनकी शादी के विषय में किए गए बायदे

की माद दिलाता है और यह बतलाता है कि उसने उसकी मा की शर्त पूर्ण कर दी है। बायजाबाई विवाह के लिए तुरन्त तैयार हो जाती है कि नरसिंह कहता है कि वह मराठा नेताओं के साथ हैदराबाद निजाम को युद्ध में पराजित करने के पश्चात् ही उससे विवाह करेगा। बायजाबाई उसकी बटार में अपनी उंगली में घाव करके कहती है—“रक्त पा टीका। मस्तक आगे करो नरसिंह। विजय-लक्ष्मी तुम्हारी सहायता करे—और मेरी भी।” और वह विदा हो चला जाता है। अपने पिता शर्जेराव के आने पर बायजाबाई नरसिंहराव को अपना जीवनसाथी बनाने की बात कहती है किन्तु शर्जेराव उसकी शादी दीनतराव सिधिया से कर अपनी स्वायत्ति बरना चाहता है। यह कहता है— किसका बायदा? कसा बायदा? मैं नहीं जानता, तेरी मा ने क्या बायदा बिया था, मैं इतना जानता हूँ कि तुझे मेरी आज्ञा माननी है, माननी होगी। नादान लड़की। तब पिता की महत्वाकांक्षा बागल पर ही नहीं खेगी। उस महत्वाकांक्षा का यत्न को पूरा करने के लिए अगर तेरी आहुति की जरूरत हो तो भी मैं नहीं निश्चयूँगा।

नाटक का दूसरा दृश्य में खर्दा के युद्ध से एक दिन पहले की कथा है। इस दृश्य में सरदेसाई का इतिहास में वर्णित अनेक मध्य शास्त्र हैं, लेकिन उनके प्रम और बालापथि में लक्ष्य न स्वतंत्रतापूर्वक उभरते हैं। तीसरे दृश्य में नरसिंह अपने मित्र सरदार जिसेवाने के साथ परणुराम गाड बाबा के तथा सिधिया महाराज से मिलता है और युद्ध में बहुत ही सहायक सिद्ध होना है। किन्तु शर्जेराव उसे अपने मार्ग में बाधा समझकर धोखे से फँसे के बल पर राजद्रोह का अपराध लगवाकर उसे ग्वांसियर गिले में तहियाने में डलवा देता है और सिधिया महाराज से उसे मृत्युदण्ड दिलवाना चाहता है। लेकिन सरदार जिसेवाले राजा से विनय करने उस मृत्युदण्ड के स्थान पर आजीवन कारावास के लिए मना लेता है। किन्तु शर्जेराव को यही बताया गया है कि नरसिंह को मृत्युदण्ड दे दिया गया है।

द्वितीय अंक के प्रथम दृश्य में कोई उल्लेखनीय ऐतिहासिक तथ्य नहीं है और न दूसरे दृश्य में किन्तु शर्जेराव की दुष्टता और कुटिलता का आभास मिल जाता है। तथा खर्दा युद्ध में मराठा की विजय की सूचना मात्र मिलती है और पूना में संधि-वार्ता जारी है। युद्धोपरांत बायजाबाई की नरसिंह से भेंट न हो सकी जिसके कारण वह उससे मिलने के हेतु अधीर हो उठती है तथा सरनाबाई परिचारिका को घर से भगाने की तैयारी करती है कि शर्जेराव सूचना देता है कि नरसिंह युद्ध में मारा गया। इसी अंक के दूसरे दृश्य में सरदार जिसेवाले बंदी नरसिंह से मिल कर इस सत्य को जान लेते हैं कि नरसिंह पर लगाया गया राजद्रोह झूठा है शर्जेराव की धूर्तता है। नरसिंह इस इस तरह स्पष्ट करते हैं— झूठ! सरदार जिसेवाल, यह सरासर झूठ है। मुझ नहीं मानूँ कि गालिया की चौछार क्या

और कहा से आई, लेकिन मेरे इशारे से ? उफ् ! यह झूठ है । यह मिथ्या आरोप है ' क्या आप इस पर यकीन कर सकते हैं ?' इसी दृश्य में सरदार जिन्सेवाले उसे यह सूचना देते हैं कि—“युद्ध के उपरान्त मराठा पथ और निजाम अली ने यह घोषणा कर दी है कि हिन्दू और मुसलमान एक ही परमात्मा की सन्तान हैं । उन्हें अपनी-अपनी पूजा और नमाज करने का अधिकार है । गोवध पर पाबंदी लगा दी गई है ।

शर्जेराव ने किस तरह दौलतराव सिधिया को दुर्व्यसनों के पतनोन्मुखी पथ पर अग्रसर करके अपना मतलब साधा, इसका चित्र तीसरे अंक के प्रथम दृश्य में अंकित किया है । क्योंकि वह उससे अपने प्रधानमंत्री बनने के आदेश पत्र पर हस्ताक्षर करवा लेता है तथा बदले में अपनी पुत्री बायजाबाई की शादी की बात उससे साय पक्की करता है । अन्तिम दृश्य में नरसिंह ग्वालियर किले के तहखाने में बैठा हुआ साड़ी चुन रहा है कि उसे गढपति से मालूम होता है कि आज नई महारानी ग्वालियर आई है । इतने में बाहर से आवाज आने पर गढपति बाहर चला जाता है किन्तु शीघ्र ही लौटकर नरसिंह से कहता है कि महारानी तुमसे मिलने आ रही है । तुम इस साड़ी को भेंटस्वरूप दे देना । हो सकता है छुश होकर वह तुम्हारी रिहाई का आदेश जारी कर दे । महारानी नरसिंह को सारा वृत्तान्त सुनाती है कि किस तरह उसे विवश होकर शादी करनी पड़ी । बायजाबाई उसे रिहा करना चाहती है लेकिन वह कहता है—“बायजाबाई, जिसे तुम रिहाई कहती हो, वह मेरा कारागार होगा, महारानी, जिस जीवन के लिए रिहाई, जिस नियामत के लिए रिहाई ?” नरसिंह उसके बाद अपने प्रेम की निशानी महीन जाले-नीली झीनी बारीक साड़ी उसे भेंट करता है जो उसने अपनी उगली में छिद्र करके बनाई थी और नरसिंह इस बात को स्पष्ट करके कहता है—“उस शरद पूर्णिमा को चलते समय तुमने अपनी उगली के खून से टीका किया था । मैं उस रक्त की वृद्ध को भूला नहीं था, आज मैं तुम्हें विदा दे रहा हूँ । तुम्हारे टीके ने मुझे बचाया । और यह साड़ी, यह मेरा रक्तदान यह अबस यह तुम्हारे नए जीवन में तुम्हारी रक्षा करे ।”

प्रस्तुत नाटक का प्रधानतः सरल, सरम, सक्षिप्त, रोचक एवं मर्मस्पर्शी है । गोविन्द चातक कहते हैं कि ‘ मानवतावादी जीवनदृष्टि से ही माथूर ने “कोणाकं” और “शारदीया” दोनों कलाकार के सार्वत्रिक अन्तर्दहण” को चित्रित किया है । “कोणाकं” का विष्णु शिल्पी है तो “शारदीया” का नरसिंहराव महीन वस्त्र चुनने वाला बारीगर है—वह भी अपने क्षेत्र में एक कलाकार ही है ।” (नाटक-भार जगदीशचन्द्र माथूर) । डा० साजपतराय गुप्त के अनुसार—“शारदीया में हिन्दू और मुसलमान दोनों जातियों को परस्पर मत-मिलाप से रहने पर विशेष ध्यान दिया है ।” (बीमबी शताब्दी के हिन्दी नाटका का समाजशास्त्रीय अध्ययन) ।

जबकि डॉ० वापट कहते हैं कि— 'मराठा इतिहास की जिा घटनाओं को लेखक ने केवल पृष्ठभूमि के रूप में प्रस्तुत करना चाहा है, अपनी प्रवृत्ति और तीव्र नाटकीय सम्भावनाओं के कारण वे ही प्रधान हो गई हैं।' (प्रसादोत्तरवालीन नाट्य साहित्य)। जबकि डा० नत्थनसिंह लिखते हैं कि— 'शारदीया की रचना का उद्देश्य भी सामाजिक तथा साम्प्रदायिक समन्वय प्रस्तुत करना और इस तरह राज-व्यवस्था में समाविष्ट असंतुलन तथा पड़यंत्रों का अनावरण करना है। बायबाबाई और नरसिंहराव के प्रेमाध्यान के माध्यम से तत्कालीन जीवन को अंकित करना इस रचना की विशेषता है। नाटककार की दृष्टि सामाजिक तथा सांस्कृतिक है।' जयदेव तनेजा प्रस्तुत नाटक के मुख्य विषय पर प्रकाश डालते हुए कहते हैं— 'वत्साल और उनके विभिन्न वाल्य तथा आतंरिक सम्बन्धों से उलझाव इस नाटक का समकालीन हिन्दी साहित्य की अन्य सर्जनात्मक विधानों से तो जोड़ता ही है, साथ ही नाटक को मनोरंजन का साधनमात्र बनाने की बजाय उसे एक गहरे स्तर पर महत्वपूर्ण सर्जनात्मक कार्य-वत्साप का स्थान भी प्रदान करता है।' (आज के हिन्दी रंग नाटक)। दूसरी तरफ डा० विधुराम मिश्र के अनुसार 'इस नाटक में जातीय एवता तथा अछूतोंद्वारा के प्रश्न को मुख्य रूप से उठाया गया है।' (राष्ट्रीयता और हिन्दी नाटक)

अन्ततोगत्वा हम कह सकते हैं कि इतिहास के स्थूल शरीर की अपेक्षा अनु-भूति और कल्पना की आत्मपरव अभिव्यक्ति "शारदीया" का मूल स्वर है। इसी का सम्मिश्रण इसे भावबोध से जोड़ता है। इससे मध्य से उभरने वाले मानव-मूल्य आतंरिक और आत्मिक सौंदर्य के प्रतीक हैं। यह नाटक तामसिक और सात्विक शक्तियों के संघर्ष पर टिका हुआ है। इससे दो प्रकार की नैतिकता उभर कर सामने आई है—सामंत वर्ग, शोषित वर्ग।

पहला राजा

जगदीशचन्द्र माथुर का नाम हिन्दी नाट्य साहित्य में आधुनिक और प्रयोगशील नाटककार के रूप में समादृत है, और "पहला राजा" उनकी एक अविस्मरणीय नाट्यकृति के रूप में बहुचर्चित है। "पहला राजा" की कथा एक पौराणिक आख्यान पर आधारित है जिसमें प्रकृति और मनुष्य के बीच मनातन श्रम-सम्बन्धों की महत्ता को रेखांकित किया गया है। यह उन दिनों की कथा है जब आर्यों को भारत में आए बहुत दिन नहीं हुए थे और हड़प्पा सभ्यता के आदि निवासियों से उनका संघर्ष चल रहा था। कहते हैं उन दिनों राजा नहीं थे। वेन जैसे उद्दण्ड व्यक्ति के शव-मयन से पृथु जैसा तेजस्वी पुरुष प्रकट हुआ और कालान्तर में मुनियों द्वारा उसे पहला राजा घोषित किया गया। पृथु, यानि पहला राजा। राजा, यानि जो लोका और प्रजा का अनुरजन करे। पृथु ने अपनी पात्रता

सिद्ध की अर्थात् उनके हाथ धरती को समतल बनाकर उसे दोहने वाले सिद्ध हुए। परिणामतः धरती को भी एक नया नाम मिला—पृथ्वी। माथुर जी का “पहला राजा” नाटक आधुनिक अन्वयोक्ति के रूप में लिखा गया है। इसमें महाराज पृथु के पौराणिक उपाख्यान की पृष्ठभूमि में आधुनिक राष्ट्रीय समस्याओं को चित्रित करने का प्रयास किया गया है। भूमिका में माथुर जी लिखते हैं—“मुख्य पात्र और प्रसंग में वैदिक और पौराणिक साहित्य से लिए हैं लेकिन इसलिए ही यह नाटक पौराणिक नहीं कहा जा सकता। पृष्ठभूमि के कुछ अंश और कुछ सूत्र मोहनजोदड़ो हड़प्पा सभ्यता की खुदाइयाँ से सम्बद्ध हैं पर इसी से यह नाटक ऐतिहासिक नहीं हो पाया। वैदिक पौराणिक साहित्य, पुरातत्त्व एवं इतिहास, लोक-गीत और बोलचाल—इन सभी में गुप्त प्रतीका के उपकरण मिले हैं, उन समस्याओं को प्रकट करने के लिए जिनसे मैं इस नाटक में जड़ता रहा हूँ। वे समस्याएँ सर्वथा आधुनिक हैं, वे उलझने में ‘मोगा हुआ ययार्थ’ है तो यह नाटक न पौराणिक है न ऐतिहासिक, न ययार्थवादी। यह तो एम. माडर्न एलिगरी—“आधुनिक अन्वयोक्ति—का मवीय रूप है।” इस प्रकार इस नाटक में मिथकीय पद्धति को आधार बनाकर विगत को आगत से जोड़कर अनागत का संकेत किया गया है।”

नाटक के आरम्भ में ही नाटककार ने ईश्वर या देव के प्रति अविश्वास प्रकट किया है। आरम्भ में सूत्रधार ईश्वर या देव की स्तुति न करके मानव की स्तुति करता है और सूत्रधार कहता है—‘आओ मेधा, वल्पना और मनन के मानसपुत्रा आओ, हम सब मिलकर बदना करें।’ प्राचीनकाल से ही भारतीय चिन्तन एवं मनन की विकासधारा मुख्यतः धार्मिक रही है। मानव जीवन का परम उद्देश्य मोक्ष को प्राप्त करने का रहा, लेकिन आधुनिक विज्ञान इसके विपरीत है। परिणामस्वरूप नई वैज्ञानिक रोशनी में मानव जीवन की वास्तविक भावना का स्थान बुद्धि ने ले लिया और व्यक्ति, समाज तथा विश्व की समस्याओं का निदान भी वैज्ञानिक रीति से होने लगा। सूत्रधार की प्रार्थना को देखकर वही प्रवेगे कहती है—‘भला नाटक शुरू करते समय आजकल कोई प्रार्थना करता है?’ सूत्रधार इसे आधुनिक कहता है। फिर वह कहती है कि—“ध्रुव! तुम समझते हो कि आज कल का साइटिस्ट, पोपट और फिसासफर तुम्हारे साथ परमात्मा की वन्दना करेगा—परमात्मा जिसकी हस्ती अब मछौल की बीज भी नहीं रह गई है।” सूत्रधार इस पर अविश्वास प्रकट करता हुआ कहता है—‘मैं परमात्मा की स्तुति नहीं कर रहा था।’ नाटक के दूसरे अंक में भी नाटककार ने देवत्व के प्रति अनास्था प्रकट की है एवं मानव के महत्त्व को स्थापित किया है। देवताओं की स्थिति उन फूलों के समान है जो वृक्षों की ऊँची डालों पर लटके हुए हैं। वे न फल बन पाते हैं, न सूखते हैं और न बीज ही देते हैं। नही सूत्रधार ३ प्रश्न करती है कि

“कोन हैं यह गधहीन, निर्जीव पर मनोरम प्रवचनाएँ जिन्हें हम न छू सकते हैं, न खा सकते हैं, न धरती पर सो सकते हैं।” सूत्रधार उत्तर देता है—“देवता ही वे फूल हैं।” अक तीन म नाटककार ने भूचण्डी द्वारा हवन और वेदमन्त्रों को नितांत व्यर्थ बताया है। उर्वी राजा पृथु को कहती है—“तुम्हारे देवता अधूरे हैं इसलिए कि आसमान के देवता धरती के मानवों के कंधों के बिना पंगु रहेंगे—पंगु, निर्जीव, निर्बल।” इसके माध्यम से यह स्पष्ट होता है कि वेदमन्त्र से मनुष्य को इतना लाभ नहीं पहुँचता जितना पुरोपाय से। यत उसने यज्ञ को महत्त्वहीन सिद्ध किया है तथा मानव के महत्त्व को प्रतिष्ठित किया है।

नाटक के तीन अंकों से ऐसा परिलक्षित होता है कि नाटककार वर्तमान राजनीति से पूर्णरूपेण प्रभावित है। आजादी के बाद भारत को विदेशी शक्तियों से बराबर खतरा बना रहा है और कई आन्दोलन भी हुए हैं। नाटककार ने इस चुनौती को स्वीकार किया है। पृथु कवच से सहायता मांगता हुआ कहता है—

सच एक ही बात है कि सरस्वती पार के डाकू सारे ब्रह्मावर्त को घेर लेंगे और हमारा तुम्हारा प्यार, हिमालय भी, विगत भी, मटियामेट हो जाएगा। इसी चुनौती को मैंने स्वीकार किया है। मेरा साथ दो।” नाटककार ने आधुनिक छिछली राजनीति की ओर भी सचेत किया है। अय का पलायन, अत्याचारी बन का वध, नए राजा के रूप में नेता की खोज और एक मन्त्रिमंडल की स्थापना आदि घटनाएँ आधुनिक राजनीति से सम्बन्ध रखती हैं। भुक्काचार्य आदि ऋषि मुनि भी राजा पृथु से सौदेबाजी करना चाहते हैं। भृगुवश और आत्रेय वश की पार्टीबाजी तथा उनकी पारस्परिक स्पर्धा आज की दलबंदी की ओर विशेष सचेत करती है। इस नाटक में भृगुवशी आश्रम को टोकरीया और कुदालियों की ठेकेदारी और आत्रेय आश्रम का मजदूरा की सप्लाई की ठेकेदारी देना, इसी दुष्प्रवृत्ति और घाघली के प्रतीक हैं। इन्हीं के माध्यम से आधुनिक ठेकेदारों की भी पोल खोली गई है। ठेकेदारी प्रथा के कारण ही भ्रष्टाचार का रूप सामन आता है। इस नाटक में अग्नि और गंग अपने-अपने ठेके के हिता के लिए पृथु की रानी अर्चना को भी भ्रष्ट करने की चेष्टा करते हैं। प्रस्तुत नाटक में राजतंत्र के स्थान पर जनतन्त्रात्मक भावना को अधिक महत्त्व प्रदान किया गया है। पृथु राजा होत हुए भी जनता के सहयोग से कार्य करता है। वह अपने कंधों पर धनुषबाण के स्थान पर कुदाली रखता है। इसके साथ ही नाटककार ने जाति-पाति का विरोध करके हीन जातियों के सहयोग की आशा व्यक्त की है। अन्त में नाटककार ने अपने देश के कृषि-कार्य की ओर भी सचेत किया है। इन प्रमुख समस्याओं के अतिरिक्त इस नाटक में नारी-पुरुष सम्बन्ध, काम लालसा और पुरुषार्थी का सामजस्य, उद्योगवाद को प्रथम आदि समस्याओं पर भी सचेतिक रूप से विचार किया गया है। लाजपतराय गुप्त के अनुसार— ‘सबसे अधिक भूमि के साथ मानव का शाश्वत सम्बन्ध, मानव का

अदम्य उत्साह, यशों की सहायता से नई-नई मानवहित-सार्यक योजनाओं का प्रवर्तन, सबको बराबर समझना, सबका समान सहयोग, सभी आदर्शों का नाटक में सफल चित्रण हुआ।” कुछ समीक्षकों का विचार है कि आज की समस्याओं का आभास देने के लिए शुक्राचार्य, अग्नि, गगं जैसे महान् ऋषियों को बिना किसी प्राचीन आधार के पद्मनभारी, वाग्मी राजनीतिज्ञों, कुचरी मंत्रियों, धन-लोभुप व स्वार्थी पूजोपतियों तथा भ्रष्टाचारी ठेकेदारों की सम्मिलित भूमिका निभाने-वासों के रूप में प्रस्तुत करना नितान्त आपत्तिजनक एवं कुरचिपूर्ण कार्य है।” दूसरी तरफ जयदेव तनेजा लिखते हैं—“पहला राजा वा पृथु अत्यन्त शक्तिशाली, जीवत, प्रवर और विभिन्न रंगों के योग से बना चरित्र है।” (आज के हिन्दी रंग-नाटक)। यह पौराणिक आवरण में आधुनिक मनुष्य की व्यथा और संघर्ष को प्रस्तुत करने वाला, जीवन की व्यर्थता की अनुभूति से पीड़ित है। नाटककार ने पृथु को तीनो युगांतरकारी परिवर्तनों का प्रतीक माना है। प्रथम अंक में परा-क्रमी, वीर श्रेष्ठ योद्धा, द्वितीय अंक में प्रजानायक, तृतीय अंक में कर्मपुरष का रूप—ऐसा प्रतीत होता है जि सम्भवतः पृथु के चित्रण में नाटककार की दृष्टि नए भारत के प्रथम प्रधानमंत्री जवाहरलाल नेहरू पर भी रखी है।” गोविन्द चातक कहते हैं—“उन्होंने नाटक में निहित उत्पत्ता को अपना “भोगा हुआ यथार्थ” कहा है, किन्तु यह भोग कई स्तरों पर सतही और बौद्धिक लगता है। अन्वेषित और प्रतीकों का आग्रह यदि नाटक पर हावी न होता तो सम्भवतः नाटककार स्थूल वय से उभर पाता और उसे परिस्थितियों और पात्रों के अन्तरंग में झाँकने का अवसर मिलता।” (नाटककार जगदीशचन्द्र माथुर)

‘पहला राजा’ प्रगतिशील सामाजिक चिन्तन और आधुनिकतम नाट्यशिल्प का सुन्दर उदाहरण है। इस नाटक के कथानक से ज्ञात होता है कि पौराणिक युग में, मानवता के आधार पर सामाजिक विकास के मार्ग में परम्परा-भक्त तथा परस्पर प्रतिस्पर्द्धा सलसल ऋषि-परिवार, धार्मिक रुढ़ियों के अधपोषक तथा राजसत्ता को अपन हित में नियोजित करने वाले तथाकथित तत्त्वदर्शी मुनि, मन्त्रिषु धर्मगुरु, अधिम राजा आदि विशेषतः बाधक तत्त्व थे।

इस प्रकार भयशक्ति तथा धर्मसत्ता की पराजय होती है और धर्म-साधना तथा कर्मशक्ति की जीत। इस नाटक के पहले वर्ग के प्रतिनिधि पात्र है—अग्नि, गगं शुक्राचार्य और राजा वेन। दूसरे वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं—पृथु, कवच और इर्वो। इस नाटक में वर्तमान युग की समस्याओं का प्रस्तुतिकरण, पौराणिक युग के परिवेश में माध्यम से किया गया है। निष्कर्षित कहा जा सकता है कि प्रस्तुत नाटक एक ओर जहाँ सामाजिक व्यवस्था में शासन तन्त्र के उदय और विकास की कथा है वहीं दूसरी ओर पौराणिक कथा की नई व्याख्या भी। और वर्त-

मान में विद्रूप को व्यंग्य से प्रस्तुत करने का प्रयास भी, जिसके द्वारा नेहरू युग साकार हो गया है। इस प्रकार यह नाटक उस युग की सर्वाधिक क्रान्तिकारी तथा युग-विधायक कृति मानी जा सकती है और लेखक को युग-प्रवर्तक नाटक-कार।

दशरथनन्दन

उनका अन्तिम नाटक "दशरथनन्दन" रेडियो रूपक है। इसकी कथा रामचरित-मानस पर आधारित है। रचना का उद्देश्य है, रामचरितमानस की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि से पाठकों का नेति सत्कार। लेखक स्वयं भी नाटक के प्रारम्भ में उद्देश्य के लिए लिखता है कि— "इस नाटक को लिखते समय मेरा प्रधान उद्देश्य यह है कि मैं गोस्वामी तुलसीदास के "रामचरितमानस" की मुख्य कथा एवं उनके चुने हुए शब्दों, पदों, विचारों और दर्शन को वर्तमान समाज तक इस रूप में पहुँचा सकूँ कि मानस को आसानी से समझा जा सके और साथ ही मूल काव्य के रस एवं भक्ति तत्त्व का भी आनन्द उठाया जा सके।" डा० नट्यनसिंह कहते हैं— "भारतेन्दु तथा प्रसाद की ऐतिहासिक, सांस्कृतिक तथा राष्ट्रीय विरासत का नाटक क्षेत्र में सफल निर्वाह करके माथुर जी ने हिन्दी नाटक के विकास में महान योग दिया है।" दशरथनन्दन नाटक में भक्ति की महिमा और भगवान को स्मरण करने पर विशेष बल दिया गया है। आज के युग में यदि व्यक्ति भगवान का भजन सच्चे रूप से करे तो उसका वेडा पार हो जाता है। विश्वामित्र अपने शिष्य के साथ अपने यज्ञ के रक्षार्थ राम-लक्ष्मण को लेने के लिए अयोध्या नगरी जाते हैं और भगवान की महिमा का वर्णन करते हैं—

"आदि अन्त कोउ जानु न पावा।

— — — — —

महिमा जानु जाइ नहि बरनी।"

वास्तव में माथुर को प्राचीन सस्कृति और नाट्य-परम्परा में ही विकास और प्रयोग की प्रभूत सामग्री नजर आई है। वर्ग-संघर्ष, जिसे समाजवाद के नारों से दूर करने की कोशिश की जा रही है, वर्ग-संघर्ष, जो समाज को धुन की तरह खाए जा रहा है, वर्ग-संघर्ष, जिसने आम-आदमी को कसेली अनुभूतियों से कटु बना डाला है, उसी वर्ग-संघर्ष को स्नेह शक्ति और सद्भावना से समाप्त करने का नितान्त समाजवादी और रचनात्मक प्रयास है। रामलीला की प्राचीन नाट्य शैली का एक प्रयोग शिल्प है दशरथनन्दन। रामकथा सभी वर्गों को जोड़ने वाला सेतु है क्योंकि गाँव और शहर, उच्च वर्ग और निम्न वर्ग सब में रामकथा, मानस या रामलीला के प्रति समान आस्था और आकर्षण है। गद्य सवादों के साथ-साथ सूत्रधार की चौपाइया का सुघट प्रयाग माथुर की प्रौढ़ता का ही परिचायक है।

आज के समाज में परिवेश का यह परायापन, जिसमें गाववालों को गवार, शहर वालों को स्वार्थी और लोनूप गमझा जाता है गाव और शहर दोनों को विकर्षण से निकालकर स्नेह में अपगत्व में बाधना सच्चा समाजवाद होगा । दोषपूर्ण वर्तमान सामाजिक संरचना को आत्मीयता और आंतरिकता से ही दूर किया जाता है । दशरथनन्दन का सामाजिक महत्व भी इस दृष्टि से उतना ही है जितना साहित्यिक । अतः इस नाटक की शैली, शिल्प और कथ्य तीनों से ही घरातल पर आम-आदमी से जोड़ने की कोशिश की जा रही है । माथुर जी ने भूमिका में ही स्पष्ट कर दिया है कि इस नाटक का मूल उद्देश्य रामचरितमानस के चुने हुए शब्दा, पदों, विचारों और दर्शन को वर्तमान समाज तक पहुंचाना है और मूल वाक्य के रस एवं भक्ति तत्त्व का भी आनन्द उठाना है । यहां नाटककार का अभिप्राय स्पष्ट है कि वर्तमान समाज का ध्यान भौतिक तत्वों की ओर में हटाकर भगवान राम की भक्ति और महिमा की ओर आकर्षित किया जाए ।

३ प्रयोगाध्ययन के विन्दुओं का निर्धारण

जगदीशचन्द्र माथुर के प्रयोग कई दिशाओं में हुए हैं अतः हम उनके प्रयोगाध्ययन के विन्दुओं का निर्धारण विषय, शिल्प और रगमचीय प्रस्तुति के अन्तर्गत कर सकते हैं । शिल्प और विषय तथा रगमचीय प्रस्तुति के प्रयोग मूलतः बला प्रयोग के विषय हैं । इसकी खोज से नाटक की मूल वैचारिक पृष्ठभूमि खुलती चली जाती है । अतः हम जगदीशचन्द्र माथुर के प्रयोगाध्ययन के विन्दुओं का निर्धारण उनके विषयगत प्रयोग, नाट्यशैलिक प्रयोग, रगमचीय प्रस्तुति के प्रयोग नामक शीर्षक के अन्तर्गत कर सकते हैं । ●●

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में संवेदना के प्रयोग

माथुर जी के नाट्य साहित्य के प्रयोग की पढाव दर पढाव परिणति से यह स्पष्ट अवगत होता है कि उन्होंने हिन्दी नाट्य परम्परा में संवेदना के प्रयोग किए हैं। उन्होंने संवेदनाओं के माध्यम से जीवन दर्शन तथा उसकी क्षयग्रस्त-ह्रासोन्मुख प्रवृत्तियों से लड़ने की क्षमता तक पहुँचने का प्रयास किया है। नाटकों में निम्न रूपों में संवेदनाओं के प्रयोग मिलते हैं—

१ व्यक्तिवादी चेतना

माथुर की कृतियों में उनके व्यक्तित्व की पहचान सर्वथा ध्यर्थ नहीं है। वे व्यक्तिवादी चेतना के निर्माता हैं। उनकी व्यक्तिवादी चेतना युगबोध से जुड़ी है किन्तु आत्माभिव्यक्ति उमका मूल स्वर है। जैसे कोणाक में धर्मपद कहता है— 'जीवन के आदि और उत्कर्ष के बीच एक और मीठी है—जीवन का पुरुषार्थ।' अनजाने ही इन शब्दों में उनका व्यक्तित्व उद्घाटित हो जाता है। पुरुषार्थ भारत की मिट्टी की देन है। दूसरी तरफ गित्पी विंशु को अपनी कला मूढम, अरप और "सारे जीवन की गति का रूप" समझती है। कला को भोगे हुए जीवन का प्रतिबिम्ब मान लेना उस व्यक्ति के लिए मज्जास्थानाविक है जिसने उसे स्वयं अपने जीवन में जिया है। क्योंकि कला की व्यक्तिवादी चेतना का सधर्म, देश-प्रेम तथा उदात्त जीवन मूल्यों से सम्बन्ध है। कला वास्तव में वर्तमान की उपेक्षा करके दायित्व से मुक्ति पाना चाहती है। महाशिलपी विंशु जिस व्यक्तिवादी चेतन कला का समर्थक है, धर्मपद उसको एक प्रकार से चुनौती देता है और उसका सम्बन्ध बौद्धिकता से जोड़ने का प्रयास करता है। "अपराध क्षमा हो, आचार्य, आपकी कला उग पुरुषार्थ को भूल गई है। जब मैं इन मूर्तियों में बड़े रमिक जोड़ो को देखता हू

तो मुझे याद आती है पसीने से नहाते हुए किसान की, कौमो तक धारा के विरुद्ध नौका को खेने वाले मल्लाह की, दिन-दिन भर कुल्हाड़ी सेबर खटने वाले लवङ्ग-हारे की।" विष्णु की दृष्टि से बला चयन पर, चयन सत्कार पर और सत्कार बहुत कुछ अचेतन पर निर्भर करता है। यही कलाकारों के दो वर्ग उभरकर सामने आते हैं। एक का प्रतिनिधि विष्णु है, दूसरे का धर्मपद। विष्णु स्वच्छन्दतावादी विचारधारा की देन है साथ ही व्यक्तित्व बोध से जुड़ा हुआ है। लेकिन राजनीतिक विचारों से सदैव अपने आपको बचाता है—“शिलपी को विद्रोह की वाणी से यचना चाहिए राजीव। मेरी कला में जीवन का प्रतिबिम्ब और उसके विरुद्ध विद्रोह दोनों सन्निहित है।” किन्तु धर्मपद के विचारों की सामाजिक भूमिका कला को यथार्थ और जनजीवन से जोड़ने का प्रयत्न करती है जिस पर स्पष्टतः प्रगतिवादी विचारधारा की छाप है। विष्णु व्यक्तिवादी है किन्तु धर्मपद धार-धार जनशक्ति के महत्त्व को अलापता है।

“शारदीया” भी ‘कोणाकं’ की भाँति ही ऐतिहासिक कथामूल पर आधारित नाट्य कृति है। परन्तु इसका सद्यः इतिहास नहीं, ऐतिहासिक तथ्य द्वारा जाग्रत कल्पना है जो तथ्य के मामिक बिन्दु से इतिहास के बलेवर पर हावी हो जाती है। इतिहास के स्थूल णरीर की अपेक्षा अनुभूति और कल्पना की आत्म-परक अभिव्यक्ति ही “शारदीया” की मूल सर्जनात्मक स्वीकृति है। दोनों में सम्बन्ध दिखाई देता है। अनुभूति मूल सत्ता है और कल्पना उसे आगे ढ़ुड़ाती है। “शारदीया” में इस अनुभूति का केन्द्रबिन्दु व्यक्तिवाद है। “कोणाकं” की ही भाँति इस नाटक के केन्द्र में भी व्यक्ति है जिसकी प्रणय-रागिनी का स्वर सारे नाटक की आत्मा को उद्गेलित करता है। राजनीति की स्थूल घटनाओं के बीच बागजावाई और नरसिंहराव के व्यक्तित्व प्रणय के सम्बन्धों और उनमें निहित जीवन की वक़िता में जुड़े हैं। नरसिंह कहता है—“नहीं जानता। लेकिन चाहे मैं तुम्हारे निकट होना हूँ चाहे तुमसे दूर, शरद की पूर्णिमा की तरह तुम मेरे मानस में छाई रहती हो। निर्मल, शीतल—मन के कोने-कोने को भासमान पग़्ती रहती हो। गहरे अन्धकार में मैंने मुस्कराती चाँदनी का अनुभव किया है। बागजावाई, तुम्हीं तो मेरी चाँदनी हो, मेरी शारदीया।”

जगदीशचन्द्र माथुर अपनी नाट्य रचना में परम्परा और प्रयोग के बीच की कड़ी को खोजते रहे हैं। उन्होंने परम्परा को स्वीकार किया है और साथ ही अपने चिंतन, ममभामयिक जीवन बोध, रंग शिल्प और सवदना के द्वारा अपने कृतित्व को प्रयोग की नई दिशा भी दी है। ‘पहला राजा’ पर भी यही बात चरितार्थ होती है। इसमें इतिहास पुराण की सामग्री का उपयोग हुआ है, किन्तु तथ्य में वह ऐतिहासिक और पौराणिक नाटका से भिन्न ठहरता है क्योंकि “पहला राजा” की अवधारणा में समस्त मानवता के बर्याण का भाव सन्निध है। पृथु

सारे युग का प्रतिनिधि है। बबू, मुनि, डबो, सूत अपने-अपने वर्गों के सत्रिय सदस्य हैं। पृथु प्रकृति ने माध्यम से अपने अस्तित्व और मानव-कल्याण के लिए सघर्ष करता है। वह पृथ्वी के दोहन में गमाजवादी वितरण तथा श्रेष्ठतर जीवन-पद्धति के स्वप्न साकार करता है। अकेलेपन की पीड़ा, आस्थाहीनता, भय, ऊब तथा तनाव को उभारकर उमने युग मानव के जीवन की मानवीय अर्थ प्रदान किया है। माथुरजी ने मदा अपने पात्रों को विचार तथा समस्या में जोड़ने का प्रयास किया है। वह यह स्वयं स्वीकार करते हैं कि उन्होंने व्यक्तिगत वैपश्य के साथ सामाजिक समस्याओं का गठबन्धन किया है। इसी के अनुरूप सामाजिक और युग-सन्दर्भ के साथ साथ व्यक्ति की प्रतिष्ठा की व्यक्तिवादी चेतना माथुरजी के नाटकों की मूल प्रेरणा है।

“दशरथनदन” नाटक लिखते समय भी उनका प्रधान उद्देश्य था कि गोस्वामी तुलसीदास के “रामचरितमानस” की मुख्य मंशा तथा चुने हुए शब्दों, पदों, विचारों और दर्शन को वर्तमान समाज तक इस रूप में पहुँचा सकें कि मानव को आसानी से समझा जा सके और साथ ही मूल काव्य के रस एवं भक्तितत्त्व का भी आनन्द उठाया जा सके। “रामचरितमानस” वह मन्दी है जो नगरवासियों, पढ़े-लिखे लोगों, बुद्धिजीवियों उच्चवर्गीय समाज की गाँवों की बहुसंख्यक जनता से जोड़ती रही है। दोनों खण्डों को व्यापक परम्परा के एक मिले-जुले वातावरण का आभास देनी रही है। “दशरथनदन”, “तुलसी-रामलीला” उसी दिशा में लघु प्रयास हैं। माथुरजी स्वयं कहते हैं कि “अनास्था की देहरी पर मड़राने वाले युग का प्राणी मैं, जो अस्वीकारता और भर्त्सना के युग की पीढ़ी के सामने मानस पर आधारित नाटक प्रस्तुत करना चाहता हूँ—बिस तरह तुलसीदास की यों बार-बार टोकने वाली धाणी को नाटकीय ढाँचे में शामिल करूँ।”

निष्कर्षतः हम कह सकते हैं कि इसीलिए माथुर के नाटकों के सारे पात्र मानवीय सम्बन्ध के साथ व्यक्ति की निजी सत्ता का भी आलोक्ति करते हैं। उसकी निजी सत्ता में व्यक्ति की गभावनाओं तथा उप शिथिलता के बीच सामाजिक चेतना के बीच निहित दिशाएँ देते हैं। व्यक्तिवादी चेतना व्यक्ति की अपनी इच्छा, आशा आकांक्षा, जीवन पद्धति और स्वप्नमयी विचारधारा के प्रति जागरूक होती है। परम्परा के प्रति विद्रोह और नवीन के प्रति आस्था उसे दुहरे सघर्ष के लिए बाध्य करती है। इस प्रकार जगदीशचन्द्र माथुर अनुभूति में व्यक्तिनिष्ठ होन पर भी दृष्टिकोण में सामाजिकता का अद्भुत समावेश करते देखते हैं। शिव और अशिव, शोभन और अशोभन दोनों की ओर उनकी दृष्टि गई है।

२ शहरी ताप से विमुक्ति

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में शहरी जीवन की विकृतियों से दूर एक स्वच्छन्द,

निरावरण बलुपहीन जीवन के प्रति तीव्र आपस मिलता है। प्राकृतिक, अनगढ़ और बलुपहीन संवेद्य जीवन की मूल गंध की तलाश उनकी नाट्य कृतियों में इधर-उधर मिलती है। उन्हीं नाटकों में जैसे पात्र अपनी पूर्ण गरिमा से आए हैं जो तय्यकरित शहरी सभ्यता के प्रखर ताप से विमुक्त वन्य तथा ग्रामीण वातावरण की छाया में जीवन के उत्साह को बिखेरते हैं। "बोणार्न" में महाशिल्पी विष्णु की प्रेयसी बनाने के लिए इसी भाव से उन्होंने जंगली शबर जाति की बच्चा को चुना और विष्णु सोमू को बहता है—

‘हा सोमू ! वन-वन की बली थी। जंगली शबर जाति की बच्चा।

चट्टान को फोड़कर बहने वाली निर्द्वन्द्व, निष्कलुष जलधारा है।”

उसका नाम था सारिका। हमारे नगर में हाट के दिन, अपने गांव वालों के साथ जंगली छाल, जस्थिया देवने आती।”

“शारदीया” में भाव की जिन्दगी पर शहरी जिन्दगी और राजनीति के आक्रमण का आवलन हुआ है। उदाहरण के लिए “कागल” को ही लें। यह गांव जहां बायजाबाई पैदा हुई और बचपन से नरसिंह के साथ खेती-कूदी थी, शर्जेंराव बायजाबाई अथवा नरसिंह के हृदय में अलग-अलग ढंग का राग लिए हुए हैं।

बायजाबाई बड़े आदमियों से मित्रता हो गई है। कागल की याद तो क्या आती होगी ?

नरसिंह बायजाबाई, मैं कागल गया था। कागल, हम लोगों की जन्म-भूमि कागल, हम लोगों की पुण्यस्थली ! लेकिन देखा कि वह न कागल है और न तुम।

बायजाबाई (उदास) तुमने सब सुना होगा।

नरसिंह सब कुछ सुना और देखा। तुम्हारे पिताजी के गड पर मणवन्त-राव जमे हुए हैं। उल्टे पांव लौट आया।

बायजाबाई बाबा कहते हैं, जब तक कागल को फिर से न पा लूंगा तब तक सखाराम नाम नहीं।

नरसिंह और तुम ? कागल की याद तुम्हें नहीं आई ?

बायजाबाई नरसिंह, अगर मा रहती और तुम न आते तो मैं बाबा के पांव पड़ती और कहती कागल न छोड़ो। न सहो किलेदारी, लेकिन अपना गांव न छोड़ो।

इससे यही सिद्ध होता है कि कागल शर्जेंराव के लिए उसकी विजय का स्तम्भ है तो बायजाबाई के लिए अरमानों की समाधि। ऐसा लगता है कि बायजाबाई के हृदय में गांव, आत्मीयता, सहजता, निष्ठा, और नैतिकता का एक निष्कलुष आवलन

वनवर जैसे बैठा हुआ है।

“पहला राजा” मे मायुरजी ने यह स्पष्ट करना चाहा है कि गाव के लोग भी बहुत जागरूक हो गए हैं। जैसे अग्नि गर्ग को सम्बोधित करने हुए कहता है कि— “दक्षिण और पूर्व के जनपदों में गाव-भाव की खाव छान आया, अनेक मुखियों से मिला पर कोई काम नहीं देता—आश्चर्य है कि अत्याचारी का मुर्दा पूजन का फूल बन गया है। गर्ग—वही बात। पश्चिम के ग्रामीण मुझसे बोले—आप ही लोगो ने घेन की हत्या की है, आप ही अपने आश्रमों और यज्ञों की रक्षा का भी इन्तजाम कीजिए।”

दूसरी तरफ नाटककार ने पृथु के माध्यम से गावों की रक्षा कैसे हो, उसके नियम भी बताए थे। पृथु कहता है कि अगर मैं राजा हूँ तो गावों की भी रक्षा करूँगा। वह सूत और मागध को आदेश देने हुए कहते हैं—“मैं उनकी रक्षा करूँगा। हर गाव के दस-दस नौजवान मेरे साथ रहेंगे। आप लोग अनूप प्रदेश को गठ बनाइए। जाइए और वहाँ अपनी भुजाओं के प्राचीर बनाइए।” गाव के लोग जागरूक ही नहीं, वह अपने अधिकारों को भी मांगते हैं। वह अब किसी के भी हाथों कुचले जाने के लिए तैयार नहीं हैं। वह अकाल के प्रकोप से डरते नहीं हैं। वह रानी अर्चना से अपना न्याय चाहते हैं और बेचैन होकर तरह-तरह के नारे लगाकर उपद्रव करने पर तुले हैं।

अब दो में रानी अर्चना और दासी के संवादों में यह स्पष्ट हो जाता है—

दासी “वे कहती हैं कि पेड़ के कोटर के भीतर सुलगती भाग जैसे बाहर फौरन जाहिर नहीं होती, वैसे हमारी भूख की ज्वाला है। पर उनके नारे, उनकी आँखों का रोप, उस भीतरी ज्वाला का धुआँ है।”

इसके साथ ही अब तीन में मायुरजी ने गावों का तवीनीकरण रूप भी दिखाया है। गावों का पुनर्निर्माण होने लगा। और गाव की सुविधा के लिए नए-नए माधन जुटाए जाने लगे। पृथु गाव से आदमी इकट्ठे करके बाध का निर्माण करवाते हैं और उसके बदले में उन्हें अनाज का प्रलोभन भी दिया जाता है। लेकिन बाध पूर्ण होने से पहले ही टूट जाता है। इस प्रकार प्रस्तुत नाटक के सभी पात्र शहरी ताप से मुक्त हैं परन्तु वह पूरी तरह गाव के नव निर्माण में जुटे हुए हैं, गाव की समस्याओं की सुलझाने में लगे हुए हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि ग्राम्यजीवन की संस्कृति, उल्लास की वाणी और नृत्य की चिरवन पर ही व नहीं रीजे हैं, उसमें घुसे शोषण, बटुता और विसर्गति पर भी उनकी दृष्टि गई है। शहरी वातावरण में विशेष खोखलापन, घोखा और कृत्रिमता छिपी है इसे जगदीशचन्द्र मायुर ने बड़े समय और कौशल से उघेड़कर रखा है।

३ रोमान

मायुर के कृतित्व का विश्लेषण करें तो भाव-प्रवणता, रोमान, प्रकृति-प्रेम, सौंदर्य-पिपासा, प्रणयानुभूति, करुणा और कल्पनाशीलता उनके व्यक्तित्व की कुंजी प्रतीत होती है। मायुर के संपूर्ण नाटको में भावुयता, रोमान और कवित्व का जो क्षीना आवरण मिलता है उसका मूल स्रोत छायावाद में ही निहित है। लेकिन इस के माय कठोर यथार्थ का भल हुआ और उनकी नाट्यकृतियों में सामाजिकता का उन्मेष हुआ।

कवित्वमयी भाव-प्रवणता

उनके नाटको में कवित्वमयी भाव-प्रवणता की प्रधानता है। लेकिन काव्यमय वातावरण की सृष्टि करते हुए उन्होंने इस बात का पूरा-पूरा ध्यान रखा है कि काव्य नाट्यस्थितियों के बीच से उभरे। नाट्यानुभूति को काव्यानुभूति के समकक्ष बनाने में मायुर को अपूर्व सिद्धि मिली है। उन्होंने कविता लिखी, न लिखी, कविता सदा उनमें, उनके गद्य में रस-धस कर रही। उनके नाटक उसी अवच्छिन्न कविता को उडेलते मिलते हैं। उनके नाटको में मानव हृदय की अलिखी, अजानी कविता अनाम और अज्ञात भूमिमाओं में बिखरी दिखाई देती है। उनका काव्यात्मक स्तर जीवन के पलायन का चोक्क न होकर उसके सौंदर्य और सत्य की उपासना बनकर प्रस्फुटित हुआ है। हृदय तत्त्व की प्रधानता के कारण "कोणार्क" रंगमंच का काव्य बन पड़ा है। यह काव्य तत्त्व ऊपर से आरोपित न होकर स्वयं नाटक की कथावस्तु, नाट्यस्थितियों, कथ्य और रचनातन्त्र में से पैदा हुआ है। प्रथम अंक के उपक्रम की कविता महाशिलपी विष्णु की बिखरी हुई कला का अमूल-पूर्व चमत्कार है। सौम्य श्री दत्त की उन्नतियाँ में विष्णु के जीवन का काव्य उद्घाटित हुआ है। वह काव्य जो उसने जीवन में जिया है और फिर जिसे अपने स्थापत्य में पुनर्जीवित किया है। सूर्यदेव और कुन्ती का प्रसंग, विष्णु और शबर का सारिका के प्रेम-सम्वेद्य और उसकी विडम्बना को पूरे काव्य तत्त्व के साथ उभारा है—'जब मुझे ज्ञात हुआ कि यह मा बनने वाली है तो कुल और कुटुम्ब के भय ने मुझे घम लिया। नदी पर बहती साझा की तरह उस भय की तन्द्रा मेरी बुद्धि पर छा गई और मैं भाग आया, सारिका और उसके अज्ञात ससार से दूर, बहुत दूर, भुवनेश्वर में देव मन्दिर की छाया में—कला के आचल में अपना मुह छिपाने।' नाटका में जो कविता उभरती है, वह गति की अपेक्षा स्थिर रम जाने के लिए ही अपना महन्व सिद्ध करती है। "कोणार्क" की ही भाँति "शारदीया" की मूल अवधारणा भी काव्य के स्तर पर हुई है इसलिए उसका केन्द्रीय तत्त्व काव्यात्मक अनुभूति ही है। जो नाट्यस्थिति पान, वातावरण और मवाद सभी का एक रूप सञ्चार करती दिखाई देती है। नरसिंह कहता है—'लेकिन बाहे में तुम्हारे निकट

होता हूँ, चाहे तुमसे दूर, शरद की पूर्णिमा की तरह मेरे मानस में छायी रहती हो। निर्मल, शीतल—मा के कोने-कोने को भाममान करती रहती हो। गहरे अघवार में मैंने मुस्काती चादनी का अनुभव किया है, बायजाबाई, तुम्ही तो मेरी चादनी हो, मेरी शारदीया।”

“पहला राजा” में पृथु और पृथ्वी से सम्बद्ध सारी नाटकीय स्थितियाँ, सघर्ष की शक्तियाँ तथा उनसे उभरती जीवन-दृष्टि सब मानवीय आस्था को व्यक्त करती है। कुशा और ह्वारो से मुनियों द्वारा वेन की हत्या, देह मयन, ऋषि-मुनियों का मन्त्र-फल और वधस्व, आर्य-दस्यु सघर्ष, पृथ्वी का गौ रूप में दोहन आदि प्रसंग एक विलक्षण काव्यमयी मनोस्थिति में ले जाते हैं। लेकिन माथुर ने प्रस्तुत नाटक में काव्य को अधिक गहराई से नहीं लिया है। आधुनिकता के आग्रह के कारण वह इस तत्त्व से बचे हैं जबकि पिछले नाटक उनकी इस प्रतिभा की ही देन रहे हैं। “दशरथनन्दन” नाटक माथुर जी का “रामचरित मानस” की पूर्ण कथा पर आधारित है। मानस को आसानी से समझने के साथ ही इसमें काव्य-रस एवं भक्ति-तत्त्व की प्रधानता है। मूल का पाठ भी याचक करते हैं। उनमें एक याचक गद्य कहता है और पान उसे दोहराते हैं। गद्य और पद्य दोनों का प्रयोग हुआ है। कथा-प्रसंगों के ये प्रमुख माध्यम रहे हैं। फिर भी मानव मन की व्यापकता, हसरतो, अरमानों और अवृत्ती पीडाओं को वे कवित्वमयी भाव-प्रवणता के माध्यम से पाठकों तक पहुँचाने में सफल हुए हैं।

प्रणयानुभूति

प्रणयानुभूति का स्वर माथुर जी के नाटकों में विभिन्न रूपों में आया है। नर-नारी के रूपों का समन्वय हुआ है। उन्होंने शुद्ध मानव की कल्पना की है। नाटकों में नारीत्व तथा पुरुषत्व दोनों पर बल दिया है। सबसे पहले नारी का मातृत्वबोध रूप हमें “कोणाक” में धर्मपद की घुघरी आँखों में सूर्य की अन्तिम किरणों में झँकती दिखाई देती है और पिताविशु और धर्मपद पुत्र का अप्रत्याशित मिलन वात्मल्य के बिन्दु को कृष्ण जैसा विस्तार और मार्मिक चुम्बन प्रदान करता है। यह विशु और धर्मपद के सवाद से स्पष्ट हो जाता है—

“धर्मपद . सध्या की विरणें सिमिट रही हैं आर्य । सगता है जैसे मा बुलाती हो ।

विशु . नहीं धर्मपद, हम उसे बुलाएंगे—क्या तुम्हारी मा बल भी नहीं आएगी ? बल जब कोणाक और कलिंग के ऊपर से बादल छट जाएंगे । बल हमारे महाराजा नरसिंहदेव विजयी होंगे और फिर कोणाक के प्राणण में मेरा और तुम्हारा—पिता और पुत्र का अद्वितीय अभिवादन होगा ।”

‘शारदीया’ के प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में बायजाबाई और नरसिंहराव के सवादों के माध्यम से मातृत्व का स्वर गूँजता है—“मुझसे बोली—नरसिंह तू किलेदार की लडकी से ब्याह करना चाहता है तो कुछ घर की पूजी भी तैयार कर। मैंने कहा वह मैं कर लूँगा, ती बोली, जब वह कर लेगा तो बायजाबाई भी तेरी हो जाएगी। दूसरे दिन मैं चुपचाप घर से चल दिया।’

‘पहला राजा’ में वेन की हत्या के बाद मा सुनीता उसके शव पर लेपन करती है। वह समझती है कि इस लेपन से वह सजीव लगेगा और उनके शब्दों में उसका वात्सल्य भाव स्पष्ट होता है—‘ओ, मृत्युलोक के देवताओ! साओ मेरे प्रतापी पुत्र वेन के प्राण वापस करो। मैंने उसकी देह पर यह चमत्कारपूर्ण लेपन कर, उसे वापस आने वाले प्राण के योग्य बना रखा है। आओ, लौट आओ वेन की आत्मा!’ ‘दशरथनन्दन’ में सतान प्राप्ति के लिए पुत्रेष्टि यज्ञ होता है जो लेखक वसिष्ठ नामक पात्र के द्वारा स्पष्ट बरखाता है। उन्हीं के आशीर्वाद से राम, लक्ष्मण, भरत, शत्रुघ्न चार बालक प्राप्त हुए हैं और महामुनि विश्वामित्र उनका लेकर जा रहे होते हैं तो दशरथ कहते हैं—‘पितृ! मैं यह कैसे भूल गया कि अवध नरेश तुम दोनों का पिता भी है? इधर आओ राम। इधर आओ लक्ष्मण। मेरे निकट तुम्हें हृदय से तो लगा लूँ।’

माथुर ने नाटक में यह भी स्पष्ट करना चाहा है कि नर नारी दोनों एक-दूसरे के पूरक तत्त्व हैं। ‘शारदीया’ में प्रणयरामिनी का स्वर सारे नाटक की आत्मा को उद्बलित करता है। राजनीति की स्थूल घटनाओं के बीच बायजाबाई और नरसिंहराव के व्यक्तित्व प्रणय के अंत सम्बन्ध से जुड़े हैं। दाना के प्रेम को नाटककार ने गहराई और समय के साथ व्यञ्जित किया है। दोनों की ग्रामीण बाल्य जीवन की स्मृति में अंकित प्रेम जब यौवन की देहरी पर पैर रखता है तो ‘बचल तितली मधुरिमा भरी म्युरी’ बन जाती है और ‘परिया का शहजादा-सौदागर’। उनके प्रेम में ना वेग है ना काम की तरलता। केवल एक बाल-मुलभ सरलता है पवित्रता है। सरनाबाई की उक्ति से यह स्पष्ट हो जाता है—‘नहीं बाई, तीसरे ढंग का भी बचपन होता है, नई जवानी और उगते प्रेम का यह बचपन, जब हर पल छिन को पकड़कर रख छोड़ने की तबीयत चाहती है, हर घड़ी को बरजोरी मूरत बनाकर अपने पास बसा लेने को मन चाहता है चाहे काटे चुभोए चाहे फूल बिखरे। प्रणय की यह शैशव सरलता है लेकिन सिन्धिया में निरंतर देह की व्यास है जो इस शैशव सरल प्रेम की धाराओं में बाध देता है। ‘पहला राजा’ में लेखक ने अचना को ऐश्वर्य, भाग और काम के प्रतीक रूप में देखा है और डर्वी उनसे भिन्न है। वह अमृत रूप बनती है और पृथु को जीवन रस से परिपूर्ण करती है, लेकिन काम की प्रेरणा से वह पृथु को अपने में समेट नहीं पाती।

कर्म के अभाव की पूर्ति दर्वाँ करती है, नारी के बर्म की प्रेरणा और काम के सुख की भूख पुरुष में चिरन्तन है, इसके लिए नारी के दो रूप हैं—पत्नी और प्रेयसी, अर्चना और दर्वाँ उन्हीं रूपों में आई है।

प्रकृति और सौंदर्य प्रेम

माथुर जी के रोमान के अन्तर्गत प्रकृति और सौंदर्य-प्रेम के भी दर्शन होने हैं। उनके नाटकों में प्रकृति के प्रति एक अपूर्व स्नेह मिलता है। उन्होंने प्रकृति को सूक्ष्म और सश्लिष्ट रूपों में देखने की कोशिश की है। “शारदीया” में हृदय की चादनी बिखरी पड़ी है। पत्थर की दीवारों के बीच बड़ी नरसिंहराव अपने एकांत को संवेदना के बल पर तारों की ज्योति, पक्षियों की चहक और गुलाब की कलियों से भर देता है। उन्होंने प्रकृति और मानव के आंतरिक जीवन को समीप लाने का प्रयत्न किया है। सामान्यतः जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों का कथ्य जीवन की अर्थवत्ता, जिजीविषा और मानव-मूल्यों से सम्पन्न है। उनमें प्रकृति और प्राकृतिक जीवन के प्रति सहज ममता तो व्यक्त हुई ही है साथ ही उनका उल्लास भी मुखर हुआ है। यह उल्लास उनके नाटकों का मूल स्वर है। माथुर ने इसकी भी व्याख्या की है कि प्रकृति मनुष्य के सुख-दुःख में अपने को किस प्रकार अभिव्यक्त करती है। वह कहते हैं—“बला स्मूल प्रकृति और मानव के आंतरिक जीवन को समीप लाने की कोशिश करती है। कलाकार प्रकृति के विभिन्न अंगों में—चाद, बादल, वृक्ष, फूल, पत्तियाँ में वही सयताल खोज पाता है जो व्यक्ति के अन्तर्गत को स्पष्ट कर दे।” (बोलते क्षण)। नरसिंहराव की उक्ति भी इस सदर्भ में सार्थक बही जा सकती है—“बागजावाई, इस तहखाने का आकाश सीमाहीन है, इसकी टिमटिमाती ज्योति में सहस्रांशु भासमान हैं। क्या तुम भी नहीं समझोगी मेरी इस सीधी गहरी बात को?”

‘पहला राजा’ में मानव और प्रकृति के सघर्ष को आदिम मानव की परिस्थितियों के बीच व्याख्यायित किया गया है। प्रकृति के विराट और रहस्यपूर्ण पहलुओं को देवताओं के रूप में देखकर मानव के स्वर में काव्य और नाटक का स्वर पूरा है। यह काव्यात्मक स्वर जीवन के पलायन का घोटक न होकर उसके सौन्दर्य और सत्य की उपासना बनकर प्रस्फुटित हुआ।

४ आधुनिकता का नवीन बोध

माथुर के नाट्य-लेखन में समकालीनता का नया बोध अज्ञात रूप से प्रस्फुटित होने लगता है। ऐसे ही समय पर “कोणार्क” की रचना हुई तथा हिन्दी नाटक की अपूर्णता का बोध नए प्रयोगों के लिए आमन्त्रण दे रहा था, यही नाटक परम्परा को नए स्वर से जोड़ता है। इसीलिए हम डॉ० धर्मवीर भारती की इस

उक्ति से पूरी तरह सहमत है कि “परवर्ती नाट्य” सृजन में कई घरातलों पर विविध प्रयोग होने पर भी “कोणार्क” सकेतात्मक समकालीनता का प्रारम्भिक बिंदु का एक उदाहरण सिद्ध होता है।” (नटरंग, अक-१)। कोणार्क का दूसरा और तीसरा अंक समकालीनता का भी यही संकेत देता है “विशु” पुरातन पीढ़ी का प्रतिनिधि है और धर्मपद नवीन पीढ़ी का प्रतीक है जो देश एवं समाज-संचालन में साधारण जन-समाज के सहयोग का पक्षपाती है। धर्मपद के माध्यम से नाटक-कार की प्रगतिशील चेतना प्रमाणित होती है जबकि “शारदीया” में आधुनिकता का नवीन बोध भी बड़ी उज्ज्वलता से उभरता है। वह खर्दा युद्ध की संधि की शर्तों में निहित एक उदात्त कथ्य है, जो सभसामयिक सगने पर भी ऐतिहासिक है। लेकिन इस नाटक का उद्देश्य सामाजिक तथा सांप्रदायिक समन्वय प्रस्तुत करना है और राज-व्यवस्था में समाविष्ट समन्वय प्रस्तुत करना, राजव्यवस्था में समा-विष्ट असन्तुलन तथा पड़्यन्त्रा का अनावरण करना, बायजाबाई और नरसिंह के प्रेमाध्यान के माध्यम से तत्कालीन जीवन को अंकित करना इस रचना की विशेषता है। “पहला राजा” उनकी अगली सीढ़ी है जिसमें इतिहास, मिथक का उपयोग आधुनिकता के बोध को उजागर करता है। आधुनिकता के अनेक अर्थों में एक अर्थ समसामयिकता के रूप में भी उभरा है। इस दृष्टि से देखें तो “पहला राजा” में निश्चयत आधुनिकता का एक स्तर सामने आता है। डॉ० इन्द्रनाथ मदान ने ठीक ही कहा है कि “गर्ग, अत्रि, शुक्राचार्य, सूत, भारद्वाज, पृथु, बृहस्पति, सुनीता, दासी, अर्चना और डर्षी और हर पात्र एक अन्योक्ति है। एक संकेत है जिसके माध्यम से नेहरू-युग की आधुनिकता या आधुनिकता का पहला दौर उजागर होने लगता है। इस तरह नाटक में समकालीनता उनके आधार पर उभरने लगती है। आधुनिकता के एक और अर्थ में भी ‘पहला राजा’ में कई संकेत मिलते हैं। ईश्वर को स्वीकार ना करना ही आधुनिक भाव-बोध का पहला चरण है। ईश्वर को नकारने वाला बोध मानव के आत्मबल को जगाता है और भाग्यवाद की पराश्रयी मनोवृत्ति को पराजित करता है। इस नाटक में मुनि देवताओं के मुखामेखी हैं किंतु पृथु उस विश्वास को भावना और देवताओं के कर्म दोनों स्तरों पर खंडित करता है। आधुनिकता कृति के रचनात्मक स्तर को भी सम्बद्ध रखती है, क्योंकि उससे यह देखा जाता है कि कोई कृति अपने लिए अनुरूप ढांचे और शिल्प की तलाश कर पाई है या नहीं। निष्कर्षतः यह कह सकते हैं कि अगर हम आधुनिकता के विरोध में नहीं पड़ते तो “पहला राजा” को आधुनिकता से युक्त नाट्यकृति कहा जा सकता है।”

(इन्द्रनाथ मदान, आधुनिकता और हिन्दी साहित्य)

५. लोक-संस्कृति

माधुर जी अपनी कामनाजी जिन्दगी में ग्रामीण जीवन के निबट सम्पर्क में आए और वही उन्हें धरती के असीम सौन्दर्य और लोकजीवन तथा संस्कृति की अद्वय निधि का प्रत्यक्ष दर्शन हुआ। उन्होंने लोकजीवन को लोकसम्पर्क से जान-पह-चात कर गहराई से उसका मूल्यांकन भी किया है। लोकजीवन और संस्कृति के प्रति अपने इस मध्यमवर्गीय अथाह प्रेम को उन्होंने जीवन के अनुभवों तथा भोगे हुए यथार्थ से सींचा है। उन्होंने केवल ग्राम-जीवन की संस्कृति, उत्सास की वाणी और नृत्य की गिरवन को ही नहीं समेटा बल्कि उसमें घुसे शापण, कटुता और विसंगति पर भी उनकी दृष्टि गई है। इसकी पीड़ा “बुवरसिंह की टेक” से लेकर “दशरथनदम” तक देखी जा सकती है। उनके लेखन में लोकजीवन और कला के प्रति विशेष आग्रह मिसता है। उन्होंने केवल लोक-गीत को ही नहीं, लोकजीवन तथा सर्व-सामान्यवर्ग को भी अधिक महत्त्व दिया है। माधुर जी अपने सभी नाटका में लोकजीवन के शब्दा के पारखी हैं और उन्होंने शब्दों की मोतियों की तरह इकट्ठा किया है। “कोणार्क” में अटारी, फुहार, छटना, “शारदीया” में छिन, डगर, सरोपा, “पहला राजा” में टोह, बपार, झबोरा, ठठरी आदि। नाटका के संवाद वर्तमान बोचाल की भाषा में हैं, परन्तु गीतों पर लोकशैली की छाप अवश्य है। बुवरसिंह की टेक में तथा “गगनसवारी” में नायक जिस-जिस प्रदेश में जाता है वहाँ उसी प्रदेश की लोक-भाषा में गीत गुनगुनाता है तथा उसी भाषा में काव्यमय शैली में संवाद आरम्भ करता है।

६. सामाजिकता और मूल दृष्टि

माधुर जी मूलतः सामाजिक जीवन के उदारचेता दृष्टा हैं। सामाजिक समस्या को भी रागात्मक अनुभूति के धरातल पर अनुरजित करते दीखते हैं। इसी-लिए वे अपने सामान्य और मध्यम वर्ग के समस्याग्रस्त पात्रों के प्रति अपार ममता लिए हुए लगते हैं और अपने साहित्य में उनकी प्रतिष्ठा करके ही सुख का अनुभव करते हैं। इसीलिए उनके कृतित्व के पीछे भोगे हुए यथार्थ का सतत आभास मिलता है। उन्होंने रोमानी भावना के साथ कठोर यथार्थ का मेल किया है और यही कारण है कि उनकी नाट्यकृतियों में सामाजिकता का उन्मेष किया। मध्यवर्ग के अभावों और स्वप्निल आकांक्षाओं में वे परिचित भी थे। उन्होंने उस की पीड़ा और विसंगति को देखा। “कोणार्क” में शिल्पियों के विद्रोही स्वर और “शारदीया” में नरसिंहराव पर हुए अत्याचार की पीड़ा में प्रतिकार का भाव मुखर है, किन्तु उनमें स्वप्न-सपना, सपथों के पुरुषार्थ का आत्मवल भी कम नहीं। उन्होंने अपने लेखन में एक साथ परम्परा और चुनौती को स्वीकारा है। उनके नाटक ऐति-

हासिक है लेकिन इतिहास के माध्यम से तीव्र सामाजिक बोध को उजागर किया है। कर्तव्य की भावना उनके अन्दर समा गई है। यही कारण है कि ऐतिहासिक नाटको को वह सामाजिक बोध से जोड़ देते हैं। “कोणार्क” उनका प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक है, जिसके सृजन के मूल में दो पीढ़ियों के चिंतन तथा कर्म के पार्यंक्य को अंकित करना प्रतीत होता है। धर्मपद देश एवं समाज-संचालन में साधारण जनसमाज के सहयोग का पक्षपाती है। वह एक ओर तो अपने अधिकारों के लिए सघर्ष करता है और दूसरी ओर कला के माध्यम से मानवता का उत्कर्ष स्पष्ट करता है। “शारदीया” की रचना का उद्देश्य भी सामाजिक तथा साम्प्रदायिक समन्वय प्रस्तुत करना और इस तरह राज-व्यवस्था में समाविष्ट असंतुलन तथा पड़पड़ों का अनावरण करना है। बायजाबाई और नरसिंह के प्रेमाप्यान के माध्यम से तत्कालीन जीवन को अंकित करना इस रचना की विशेषता है। नाटककार की रचना-दृष्टि सामाजिक तथा सांस्कृतिक है। “पहला राजा” भी प्रगतिशील सामाजिक चिंतन और वर्तमान युग की समस्याओं का प्रस्तुतिकरण, पौराणिक युग के परिवेश के माध्यम से व्यक्त हुआ है। इस प्रकार “पहला राजा” उस युग की सर्वाधिक क्रांतिकारी तथा युग-विधायक कृति मानी जाती है। अलगाववाद और अस्तित्ववादी दर्शनों के युग में, जहाँ विमर्श, अजनबीपन, सन्नत, मृत्युबोध और अकेलेपन की चेतना का प्राधान्य था, वही सामाजिक चेतनापरक साहित्य का सृजन एक ऐतिहासिक महत्त्व की घटना ही माना जाएगा। “दशरथनन्दन” रचना का उद्देश्य है रामचरित की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि से पाठकों का मौलिक सत्कार। अतः यह भी एक सामाजिक कृति है तथा यही नाटककार की मूल दृष्टि है। अतः इस प्रकार संवेदना के प्रयोग उनके नाटकों में बिखरे हुए मिलते हैं। ●●

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटको मे विषयगत प्रयोग

जगदीशचन्द्र माथुर के नाट्य साहित्य का सर्वेक्षण करने से यह स्पष्ट होता है कि उन्होंने हिन्दी नाट्य परम्परा को विषयगत प्रयोग की दृष्टि से समृद्ध एवं विस्तृत किया है। उनके नाटकों का विषयानुसार वर्गीकरण निम्न प्रकार से किया जा सकता है—

१. ऐतिहासिक-पौराणिक विषय
२. मिथकीय विषय
३. समकालीन सामाजिक विषय
४. लोक-संस्कृतिपरक विषय

१ ऐतिहासिक-पौराणिक विषय

भारतीय नाट्य-परम्परा में एक विशेष रूप से प्रसाद-युग के पूर्व भारतेन्दु युग में, ऐतिहासिक-पौराणिक विषयों का लेकर सर्वाधिक-नाट्य रचना हुई। सस्मृत-साहित्य की श्रेष्ठतम नाट्य कृतियाँ—अभिज्ञान शाकुन्तलम्, उत्तर रामचरितम्, बेनी-सहार, स्वप्नवासवदत्तम्, मालविकाग्निमित्रम् आदि नाट्य रचनाओं का विषय ऐतिहासिक और पौराणिक है। इससे उपरान्त द्विवेदी युग में भारतेन्दु युग के सदृश पौराणिक नाटकों का ही बाहुल्य रहा। किन्तु प्रसाद जी से पूर्व हिन्दी के किसी भी नाटककार ने गवेषणा के आधार पर युग विशेष की सस्मृति को आत्मसात् करते हुए उस गाम्भीर्य के साथ ऐतिहासिक-पौराणिक विषयों का विवेचन नहीं किया था जैसा कि प्रसाद जी ने किया। लेकिन प्रसादोत्तर नाटककारों जैसे उदयशंकर भट्ट, धुन्दावनलाल वर्मा, गोविन्दवल्लभ पन्त, लक्ष्मी नारायण मिश्र, उपेन्द्रनाथ अशक, मोहन राकेश आदि में ऐतिहासिक विषय मिलते हैं।

परन्तु स्वातंत्र्योत्तर युग में हिंदी नाट्य चिंतन को विकासमान दिशा प्रदान करने में जगदीशचन्द्र माथुर का नाम अग्रगण्य है। उनके नाटक उस अर्थ में ऐतिहासिक नहीं हैं जो इतिहास के अज्ञात पृष्ठ का अनावरण करने के लिए लिखे जाते हैं। उनके लिए इतिहास जीवन की कविता को उजागर करने का माध्यम है। चाहे वह गदर के सेनानी कुवर्सिंह से सम्बन्धित हो अथवा काणाक के राजराज चालुक्य से अथवा शारदीया का दौलतराव सिधिया हो अथवा पहला राजा का पृथु हो। भारतीय इतिहास की गौरवयुक्त घटनाओं को नाटकीय रूप देना माथुर का भारतीय इतिहास में अभिव्यक्ति का ध्येय करता है। यही तथ्य काणाक, शारदाया, कुवर्सिंह की टंक, पहला राजा के विषय में लागू होता है। काणाक की कथा की पृष्ठभूमि मात्र ही ऐतिहासिक है उसका कथानक मूलतः काल्पनिक आधार पर लिखा गया है। इतिहास के अनुसार ईसा की सातवीं शताब्दी से लेकर अठारवीं शताब्दी तक उड़ीसा में एक बड़े बाद एक विशाल, भव्य अलौकिक कलापूर्ण मन्दिरों का निर्माण हुआ जो आज भी भुवनेश्वर, जगन्नाथपुरी तथा काणाक में सत्कालीन कला के साक्षात् रूप में खड़े हैं। मध्यकालीन उड़ीसा के मन्दिरों की परम्परा में यह अन्तिम भवन है। ईसवी सन् १२३८ से लेकर सन् १२६४ तक गंगवाण नरसिंहदेव उत्कल में राज्य करते थे, इसका इतिहास साक्षात् है। नरसिंहदेव, महामात्य चालुक्य, विशु, धर्मपद ऐतिहासिक पात्र हैं, उड़ीसा भाषा में ग्रन्थों में विशु, धर्मपद तथा चन्द्र लखो, तीना का उल्लेख मिलता है। कुवर्सिंह की टंक का हम पूर्ण ऐतिहासिक नहीं कह सकते। इसमें इतिहास और कल्पना का मिश्रण है परन्तु ऐतिहासिकता के माह में साहित्यिकता देव गई है। इस रचना में इतिहास वास्तव रूप धारण कर लिया है। इस कृति की रचना करने के लिए कृतिवार का विभिन्न स्थानों, पुस्तकों तथा विद्वानों से सामग्री इकट्ठी करनी पड़ी है। उस देखते हुए स्वयं कृतिवार ने उस कृति को भानमती का पिटारा कहा है। शारदीया एक ऐतिहासिक नाटक है। इस नाटक में ११ मार्च सन् १७६५ में मराठा तथा हैदराबाद के निजाम के मध्य होने वाले खर्दी युद्ध की झांकी दी गई है। और उससे पहले और कुछ बाद तक मराठा की राजधानी पूना में जो राजनीतिक उलट फेर हुए, उनकी आरंभ संकेत किया गया है। नाटकवार सरदमई के 'न्यू हिस्ट्री ऑफ महाराष्ट्र' में अनेक ऐतिहासिक घटनाओं को लिया है। अतः स्पष्ट है कि 'शारदीया' में अधिकांश घटनाएँ इतिहास सम्मत हैं। तकिन् इस नाटक की कुछ घटनाएँ नाटककार माथुर की कल्पना की उपज भी हैं। युद्ध-सम्बन्धी अनेक घटनाओं में माथुर ने कल्पना का पुट दिया है। कल्पना सर्वत्र ही ऐतिहासिक तथ्यों में घुलकर आई है। अतः निर्ववाद कहा जा सकता है कि 'शारदीया' ऐतिहासिक नाटक है। जगदीशचन्द्र माथुर इतिहास और पुराण की आधारशिला पर वर्तमान का चित्रण और विसंगति को उठाने का प्रयास इतिहास-पुराण जीवन-संदर्भों से जाड़कर

उसका नया प्रयोग 'पहला राजा' में करते हैं। नाटककार स्वीकार करता है कि 'वैदिक और पौराणिक साहित्य, पुरातत्त्व एवं इतिहास, लोकगीत और बोल-चाल, इन सभी में मुझे प्रतीका के उपकरण मिले हैं। उन समस्याओं को प्रकट करने के लिए मैं इस नाटक में जूझता रहा हूँ।' जगदीशचन्द्र मायुर का पौराणिक विषयों की परम्परा में यह एक नूतन प्रयोग ही कहा जा सकता है। उनका अन्तिम नाटक 'दशरथनन्दन' पौराणिक नाटक है क्योंकि यह तुलसीदास के "रामचरितमानस" पर आधारित है। परन्तु समस्याओं एवं प्रतिपादन शैली की दृष्टि से आधुनिक है। अतः हम कह सकते हैं कि मायुर जी ने अपने युग मानस को समझते हुए अपने नाट्य साहित्य में पौराणिक विषय, ऐतिहासिक विषय परम्परा को अंगीकार किया। इतना ही नहीं, पौराणिक विषयों का भी इतिहास की सामान्य भूमिका में ही चित्रण किया तथा अलौकिक एवं चमत्कारी तत्वों को सयत कर घटनाओं की युक्तिसंगत कार्य कारण परम्परा में नवीन प्रयोग को प्रतिष्ठित किया।

२ मिथकीय विषय

मिथकीय शब्द अंग्रेजी के मिथ शब्द से बना है जिसका अभिप्राय परम्परागत कथा से लिया जाता है। यह परम्परागत कथाएँ इतिहास के साथ साथ चलती हैं मगर डॉ॰ रमेश कुन्तलमण के अनुसार 'इतिहास नहीं होता'। प्राचीन साहित्य के बीच से अगर गुजरें तो वह आघे से अधिक इन्हीं कथाओं से भरा मिलेगा। किसी पात्र को, घटना का एक आलौकिक बना देना और उनका धीरे-धीरे एक रूढ़ि के रूप में प्रयोग/मान्यता होने की स्थिति/साहित्यकारों का उसे रचनाबद्ध कर देना—इस ढंग से कल्पना का मिश्रण कर कि वह इतिहास लगे और लोग/पाठक उसे अदृश्य/आलौकिक शक्ति/नाटक के रूप में स्वीकारने लगे—को मिथकीय घटना/पात्र का नाम दिया गया। ऐसा साहित्य पुराणा, उपनिषद् आदि में भरा मिलता है। लोक कथाएँ लगभग मिथका से भरपूर होती हैं। इनके रचनाकारों के विषय में भी प्रायः अज्ञानता ही सामने आती है। जब आय लोग भारत आए तो उन्हें यहाँ के मूल निवासियों से युद्ध करना पड़ा। वह युद्ध सांस्कृतिक धरातल पर अधिक था। दो संहृतियाँ कटकराव के परिणामस्वरूप साधारण को अपने प्रभाव में करने हेतु—रामाज के मुखियानुमा लोग न अपनी-अपनी संहृति एवं जाति में नेता की प्रशंसा करने की धुन में भी इस तरह साहित्य को बढ़ावा दिया। वह कथाएँ धीरे-धीरे ज्ञान वाली पीढ़ियाँ तक पहुँचती गईं और एक इतिहास की भावना ही लोग में प्रचलित होती रही। इनमें समय के साथ-साथ काल्पनिक अंश भी बढ़ते गए और आलौकिक शक्तियों की भरमार भी होती गई।

दूसरी प्रवृत्ति मिथक के पीछे यह रही कि तथावस्थित उच्च जाति वाले व

शासक वर्ग में मान लीजिए कोई उस समय के रीति विरुद्ध कोई बात हो जाती है, उदाहरणस्वरूप किसी शासक वर्ग की महिला और शोषित वर्ग के पुरुष के सम्बन्धों से बच्चा पैदा हो जाता है तो उसे शासक वर्ग में बदनामी के डर से किसी आदमी के साथ जोड़ दिया। महाभारत के प्रसिद्ध पात्र वर्ण का जन्म प्रसंग भी इसी तरह के विचारों का प्रमाण है। वर्ण को सूर्य-पुत्र कहा गया और कुन्ती द्वारा आराधना के प्रसाद-स्वरूप उसको चित्रित किया गया। वह धीरे-धीरे आने वाली पीढ़ियों के मन में बैठती गई। इस तरह की घटनाओं पर किन्तु (प्रश्नचिह्न) भी नहीं उठता क्योंकि यह धार्मिक भावना से ओत-प्रोत होती है। धर्म इनकी रक्षा के लिए दीवार बन कर खड़ा रहता है। इसलिए हम कह सकते हैं और डॉ० रमेश कुन्तलमेघ के कथन से पूर्णतः सहमत हैं कि यह घटनाएँ अर्थात् मिथकीय इतिहास की तरह ही होता है, इतिहास के साथ साथ ही चलता है मगर इतिहास नहीं होता।

प्रस्तुत नाटक में श्री जगदीशचन्द्र माथुर ने भी मिथकों का आश्रय लिया है। सम्पूर्ण नाटक "पहला राजा" में मिथकों की इतनी भरमार है कि उसे मिथकीय नाटक कह दिया जाए तो कोई अतिशयोक्ति नहीं होगी। प्रस्तुत नाटक में पृथु की कथा का आधार महाभारत है। विष्णुपुराण में इस कथा में कई और प्रसंग जोड़ दिए गए हैं। इस कथा के साथ निषाद और सरस्वती की कथा भी चलती है। निषाद और कवच दोनों पात्रों को नाटककार ने अपनी रचना में एक ही पात्र के रूप में उभारा है। निषाद क्षत्रिय पिता और शूद्र माता की सत्तान होने के नाते निर्वासित कर दिया जाता है। मुनिगो से अलग जंगल में वह अपनी साधना द्वारा सरस्वती नहीं बुलाता है। उसके इस चमत्कार के बाद मुनि लोग उसे अपने पास बुला लेते हैं। वास्तव में उच्च जाति वालों की समाज में प्रतिष्ठा व समाज में उनका शासन चलता है इसीलिए वह अपने अनुरूप नीतियाँ बना लेते हैं। पृथु का, दाहिनी भुजा मन्थन से प्रवृत्त होना तथा उसे सभी के द्वारा राजा मान लेना भी ऊपर बयान की बात की ओर संकेत देता है।

इसी तरह जधा मन्थन से निषाद की उत्पत्ति भी स्पष्ट करने में सहायता देती है कि यह निश्चय ही शूद्र यानि निम्न जाति व मेल से उत्पन्न सत्तान रही होगी जिसे उच्च जाति वालों ने स्वीकार न कर, उसे निर्वासित कर दिया।

राजा पृथु द्वारा धरती पर आक्रमण करने दौड़ना, धरती का प्राणों की भीख मागने प्रवृत्त होना और तरह-तरह के दाहन इत्यादि प्रसंग में भी अपनी जानि के राजा की चामत्कारिक घटनाओं का वर्णन किया गया है।

इस तरह की घटनाएँ लोक गाथाओं के माध्यम में भी एक पीढ़ी तक पहुँचती हैं। महाभारत और पुराणों व विभिन्न ग्रंथों में वर्णित यह तथाएँ तथा हृडप्पा-

मोहनजोदडो में प्राप्त मिट्टी की मुद्राएँ भी इस मिथिहास को बढ़ने तथा बढ़ाया देने के लिए उदाहरण हैं। इन मुद्राओं में पृथ्वी के शस्योत्पादन रूप का चित्र भी है। आज भी कई कबीलों में विशेषतः राजस्थान के भीलों द्वारा बनाई गई उनकी आराध्य मूर्तियाँ परम्परागत कथाओं का ज्वलंत उदाहरण हैं। मातृपूजा, यहाँ आने के बाद आयों के जीवन का अग बग चुकी थी। वह परम्परा के रूप में इन्हीं मूर्तियों से स्पष्ट होती है। इतना सत्य होने पर भी इन्हीं इतिहास की सज्ञा नहीं दी जा सकती यह मिथिहास है जो धीरे-धीरे जनजीवन का अग बग जाता है या इस तरह घुल मिल जाता है जैसे इतिहास हो।

हमारे विवेच्य लेखक की सम्पूर्ण टुटियों (नाटकों) में से "पहला राजा" का आधार मिथकीय है और मिथकों का पूर्णतः निर्वाह करने में (रचनात्मक आधार पर) लेखक सफल रहा है।

३. समकालीन सामाजिक विषय

कोई भी साहित्यकार रचना की प्रेरणा अपने वर्तमान से ही ग्रहण करता है। निश्चय ही लेखक की ऐसी समस्याएँ होंगी जो कि अभिव्यक्ति की मांग करती हैं। नाट्य निर्माण का मूल प्रेरणा स्थल जन समाज है। समाजगत प्रकृति से अनुप्राणित होकर ही लेखक नाट्य रचना की ओर प्रवृत्त होता है। वस्तुतः रघुवश के अनुसार "नाटक की रचनात्मकता में कथावस्तु का महत्त्वपूर्ण विकास भावातिरेक से षट् चर जीवन की व्यापक परिस्थितियों के अनुकरण के कारण हुआ है" (नाट्यकता)। यही कारण है कि माथुर जी की नाट्य प्रेरणा किसी न किसी सामाजिक समस्या से ही प्राप्त होती है। प्रत्येक देश का नाटक साहित्य अपने समाज का प्रतिरूप होता है। सामान्य लोग समाज की जिन सूक्ष्म स्थितियों का अवलोकन नहीं कर पाते नाटक द्वारा उनका ही प्रत्यक्षीकरण हो जाता है। माथुर जी के नाटकों की समस्याएँ प्रायः सामाजिक हैं। मूलतः उन्होंने मध्यवर्ग की सामाजिक समस्याओं का चित्रित किया है। जैसे शोषकों का शोषितों के प्रति अत्याचार,

शोषितों का शोषकों के प्रति विद्रोह
 रुढ़िग्रस्त समाज के प्रति तमणों का विद्रोह,
 रोजी रोटी का पग,
 अधिवासों की लड़ाई।

नारी समस्या, गरीबी, साक्षरता, रोमास की निर्गारता, आय-व्यय की समस्याएँ, विवाह तथा जीवा के अन्य छोटे बड़े गमने, वाय प्रदर्शन अर्थात् रणिली चहल पहल का विरोध दाम्पत्य जीवा के नाम मापदण्ड, पश्चिमी सभ्यता तथा

शिक्षा से प्रभावित नहीं समस्याएं, अवैध यौन सम्बन्धों की खर्चा, इसके अतिरिक्त नाटककार ने "पहला राजा" में कुछ मूलभूत प्रश्नों को - ऐसी परिस्थिति जिसमें कर्म में उपलब्धि की जगह उपचार की तलाश की जाती है, मनुष्य और प्रकृति के साधनों का आपसी रिश्ता, समाज के विकास में वर्णसंस्कारता को देने, समुदाय और राजसत्ता के बीच सम्बन्धों की बुनियाद, महत्वाकांक्षी पुरुष में बर्षों की स्फूर्ति और काम की नालसा का सहज सहअस्तित्व—कुछ पौराणिक पात्रों और प्रसंगों में मिले प्रतीकों के माध्यम से प्रस्तुत करने का सफर प्रयास किया है।

"कुवर्सिंह की टेक" में पात्र कुवर्सिंह गांव के लोगों को जागृत करके उन्हें अपने अधिकारों की लड़ाई के लिए तैयार करते हैं। जब पटना से अंग्रेजों के डिप्टी मौलवी अजीमुद्दीन आकर कुवर्सिंह को कमिश्नर साहब का पैगाम देते हैं तो कुवर फिरंगी की चाल को भाप कर, रणदलन को दक्षिण से सिपाहियों की तैयारी के विषय में खबर भेज कर चतुराई से काम लेते हैं। कुवर्सिंह को इस बात का ज्ञान है कि दुश्मन से टक्कर लेने के लिए लोबदल की परमावश्यकता है। गांव-गांव में लोगों को जागृत करने का काम किया जाता है। कुवर्सिंह कहते हैं—“तलवार कुवर्सिंह की है, हाथ प्रजा के।” अतः इस लघु नाटक के माध्यम से मायूर जी ने गांव की समस्या को उठाकर उसे सुलझाने का भी प्रयत्न किया है। “कोणार्क” में धर्मपद की वाणी में आज का युग बोल रहा है—हजारों-लाखों, पीड़ित-उपेक्षित एवं जनता का दर्द मुखर हो रहा है। गरीबों पर अत्याचार होता है, उनका शोषण होता है तथा धर्मपद (आधुनिक युवक का प्रतीक) गरीबों पर अत्याचार का पर्दाफाश करता हुआ विश्व से कहता है—“जब मैं इन भूतियों में बड़े रसिक जोड़ी को देखता हू तो मुझे याद आती है पसीने में नहाते हुए किसान की बड़्यों की स्त्रियों को दासियों की तरह काम करना पड़ा है और उधर सारे उत्कल में अकाल पड़ रहा है।” इस प्रकार गरीबों की जमीनों को छीना जाता है और उनकी वेतन भी समय पर नहीं दिया जाता है। धर्मपद ने इस नाटक में आधुनिक मजदूर की आवाज को ऊंचा उठाया है और शोषण के विरुद्ध आमोश की भावना व्यक्त की। इसके साथ ही इस नाटक में शिल्पियों की निर्धनता का वर्णन किया है। आज भी अनेक व्यक्ति गावा में, आजीविका के लिए शहरों में आते हैं। धर्मपद इसी सम्बन्ध में राजा नरसिंह देव से कह रहा है—“अनेक शिल्पी अपने ग्रामों में स्त्री बच्चों को छोड़ी-सी जमीन और खेती के सहारे छोड़कर आए हैं वही जीवन-स्रोत सूख रहा है।” इतना ही नहीं वह बिमाना की आर्थिक अवस्था से राजा को अवगत भी कराता है—“ग्रामों में रहने वाले मेकड़ों हजारों किसान, वन और अटीविका वेशवर और वे अगणित मजदूर, जिनके दोए दूए पापाणों को हम शिल्पी रूप देते हैं, देव, वे सभी आज ग्राहि-ग्राहि कर रहे हैं।” आज भी रोटी के अभाव में भूखे अनेक मजदूर जिला रहे हैं परन्तु उनकी

पुकार को कोई नहीं सुनता। अतः इसके माध्यम से साम्राज्यशाही के विरुद्ध जनता की महान शक्ति को उभारा गया है। दूसरी तरफ माथुर जी ने आज के युग में बढ़ते हुए अवैध यौन सम्बन्धों के विषय को भी उठाया है। क्योंकि आधुनिक युग में अवैध यौन सम्बन्ध भी एक ज्वलन्त समस्या बन गई है। पश्चिमी सभ्यता के प्रभाव के कारण जीवन के विरोध क्षेत्र, बदलाव की राह पर जहाँ अग्रणी हुए हैं वहाँ अवैध यौन सम्बन्ध भी इस सभ्यता के प्रभाव से अछूते नहीं रहे। उनमें भी यथास्थान स्थान आए। मृत्यु टूटे और समाज भी अपनी ऐन्द्रिय भूषण गिटाने के लिए ऊँची-अमीरी-गरीबी के सर्वांग भागों को छोड़कर पार्श्वगत जगत की भाँति स्वच्छन्द विहार करने लगा। विष्णु एक गरीब सारिका से अवैध यौन संबंध स्थापित करता है और परिणामस्वरूप वह उसे तथा उससे उत्पन्न सन्तान को छोड़कर कहीं दूर चला जाता है। इस प्रकार विष्णु समाज में मुँह दिखाने योग्य नहीं है और सारिका के जीवन को नष्ट करने के लिए पूर्णतः उत्तरदायी है। मूलतः देखा जाए तो “योगाक” मनुष्यता का शक्ति के प्रति विद्रोह है। अतः इस में समकालीन सामाजिक विषयों का सही अंकन हुआ है।

‘शारदीया’ में प्रमुख रूप से माथुर जी ने राष्ट्रीय समस्या को ही समकालीन सामाजिक विषय के रूप में चित्रित किया है। क्योंकि इस नाटक के प्रकाशित होने से पूर्व भारतीय संविधान में यह घोषणा की जा चुकी थी कि धर्मनिरपेक्ष और जातीय धर्म में राज्य की ओर से कोई हस्तक्षेप नहीं होगा। जगदीशचन्द्र माथुर ने “शारदीया” नाटक में इसी घोषणा की ओर संकेत किया है। नरसिंह दौलतराव सिधिया से कहते हैं कि हैदराबाद के निजाम से विजय प्राप्त करके ही आवश्यक घोषणाएँ करनी होंगी—‘पहली घोषणा तो यह कि दोनों राज्यों में हिन्दू और मुसलमानों को अपने धर्मराज करने की पूरी आजादी होगी, न दक्षिण में गौ-धर्म होगा, न महाराष्ट्र में लुदा परमात्मा की एक बराबर सत्ता ही, इसलिए न हिन्दू मन्दिरों पर आघात होगा, न मुसलमान मजारों, पीरों और पैगम्बरों का अपमान किया जाएगा। दोनों एक-दूसरे के साथ मेल-मिलाप से रहेंगे।’ इस प्रकार नाटक-कार न दोना जातियों को परस्पर मेल-मिलाप से रहने पर विशेष बल दिया है। तो दूसरी तरफ अनमल विवाह को भी माथुर जी ने विषय प्रयोग के रूप में चित्रित किया है। जर्जर घाटगे की पुत्री बायजाबाई नरसिंहराव की प्रेयसी थी, परंतु लोभ में जर्जर घाटगे ने बायजाबाई का विवाह दौलतराव सिधिया से कर दिया। बायजाबाई नरसिंहराव से अपने पिता के स्वार्थ का स्पष्ट उल्लेख करती है—‘जिन जातियों के यज्ञ में मैं आहुति बन कर आई हूँ बाप को अपना सौदा ठीक करने का अवसर मिल गया। अतः माथुर जी के इस नाटक में पारस्परिक सम्बन्धों की तीव्रता विविधता समय काफी अधिक है।

‘पहला राजा’ एक ओर जहाँ सामाजिक अवस्था में शासन-तंत्र के उदय

और विकास की कथा है वही दूसरी ओर पौराणिक कथा की नयी व्याख्या भी और वर्तमान से विद्रुप को व्यंग्य से प्रस्तुत करने का प्रयास भी। यह नाटक, काम और पोम्प सम्बन्धों के निम्पण से सम्बद्ध है क्योंकि उर्वि अगर पृथु और भीतर विद्यमान काम भावना थी तो अर्चना उसका व्यवत और स्थूल रूप। इस नाटक में अर्थ का एक ओर धरातल उभरता है जब वैदिक युग भी आज की तरह नारे, जुलूम और क्षुद्र स्वार्थ से परिित और राजनीति से यस्त दिखलाई पड़ता है। यह नाटकवार की कथना हो सकती है कि वह विषय को इस रूप में प्रस्तुत करे—लेकिन इस कल्पना की प्रेरणा भी समकालीन राजनीतिक यथार्थ से प्रेरित है। कुछ व्यक्तियों की स्वार्थपूर्ण राजनीति का कुफल निर्दोष जनता को सब दिन से भोगना पड़ा है—यह भी एक शाश्वत सत्य है इसके साथ ही जगदीशचन्द्र माथुर ने आधुनिक ठेकेदारों की झूठी पोल खोलने का भी प्रयत्न किया है कि किस प्रकार सरकारी कार्य करने के लिए सरकार से रुपया ऐंठा जाता है और बदले में ना तो कार्य सम्पन्न होता है और न मजदूरों को वेतन ही मिलता है। इस नाटक में भृगुवशी आश्रम को टोकरियों और कुदालियों की ठेकेदारी और आश्रम आश्रम को मजदूरों की सप्लाई की ठेकेदारी देना, इसी दुष्प्रवृत्ति और घाँघली के प्रतीक हैं। अन्त में पृथु की कवच की बाध योजना विफल हो जाती है। और ठेकेदारों की स्वार्थ सिद्धि के कारण जन हित तथा जन-साधनों का बलिदान हो जाता है। इसके अतिरिक्त इसमें सामान्य राजनैतिक नियमों और आदर्शों की अभिव्यजना भी मिलती है। गर्ग आश्रम और शत्रुाचार्य जैसे विद्वान एवं राजनीति शास्त्र के सुन्यात प्रणेता राजधर्म पर विम्वारपूर्वक विचार करते हैं। वे पृथु को राजा बनाने समय बताते हैं कि —“यज्ञशालाआ की रक्षा, समानता, अधर्मी को दण्ड, ब्राह्मण को सदा दण्डमुक्त, मगमानी की वर्जना, वर्णसंकरता को रोकना आदि राजा के प्रधान कर्तव्य हैं।” इसके साथ ही जगदीशचन्द्र माथुर के नाटक में धार्मिक सिद्धांतों तथा आस्थाओं की अभिव्यजना के साथ परम्परागत वैवाहिक सम्बन्धों की अभिव्यजना भी मिलती है। जैसे—सूत्रधार नटी से कहता है—“जानकर होने के कारण मनुष्य को किसी-न-किसी प्रकार के बाहरी अनुशासन की आवश्यकता है, ऐसे बाहरी इशारे जिनके सहारे वह चले या स्ने, ऐसे पैमाने जिससे ताप-तापकर निर्णय ले सके, ऐसे मूल्य जिन्हें वह अदल मा सके। यही धर्म है।” मानव मर्त्रीरूप प्राणी होने के कारण पशुता से अपने आपको मुक्त करवा ता है। पर धर्मविहीन होने से मनुष्य भी पशु ही बन जाता है। लेकिन जब पृथु सपर्य म पग जाता है तब अर्चना अपने पिता की आज्ञा का उल्लंघन कर चली जाती है —“नही पिता जी। आर्यपुत्र के प्राणों पर छतरा है, मुझे जाना है।”

नाटकवार ने “दशग्वनन्दन” के अन्तर्गत चर्य मघर्ष—जो समाजवाद के नारा ने दूर है तथा जो समाज को गिगल रहा है, जिसने आम आदमी को अनु-

प्रयोगधर्मी नाटकवार : जगदीशचन्द्र माथुर

भूतियों से कटु बना दिया है, उसी भावना को समाप्त करने का या समाजवादी और रचनात्मक प्रयास है - 'रामलीला' की प्राचीन नाट्य शैली का एक प्रयोग — दशरथनन्दन । यह कृति परम्परा का निर्वाह करती है । आज के समाज में परिवेश का परायापन जिसमें गांव वालों को गवार, शहर वालों को स्वार्थी, तोनुप समझा जाना है, गांव और शहर दोनों को विकर्षण से निवालकर स्नेह से अपनत्व में बाधना गच्छा समाजवाद होना । दोषपूर्ण वर्तमान सामाजिक गरचना को आत्मीयता और आन्तरिकता से ही दूर किया जा सकता है "दशरथनन्दन" का सामाजिक महत्व भी उतना ही है जितना साहित्यिक ।

निष्कर्षतः हम कह सकते हैं कि आज नाट्यकार की ईमानदारी, अपने सामाजिक जीवन के प्रति उमकी प्रतिगढ़ता और परम्परा तथा आधुनिकता में सामंजस्य की खोज ही उसे भविष्य की सही दिशा का संकेत दे सकती है और इस राह से गुजर कर ही वह अपने नाटकों में सामाजिक विषयों का चयन करता है । अतः इस प्रकार जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों के माध्यम से समकालीन भारतीय समाज के विषयों का समस्त रूप से प्रत्यक्षीकरण हो जाता है ।

४. लोक-संस्कृतिपरक-विषय

लोक-संस्कृतिपरक विषय लोक चेतना के अभिव्यजक होते हैं । लोक जीवन की समस्त घटनाएँ किसी न किसी रूप में इन नाटकों की कथावस्तु के अन्तर्गत समाविष्ट होती चलती हैं । इनमें जन-जीवन के वर्तमान स्वरूप का उपस्थापन यही सचेष्टता के साथ किया जाता है । इन नाटकों का प्रचार प्रसार अभिनात धारा से सर्वथा पृथक् लोक-धारा के रूप में होता है । इधर ग्रामीण अंचला में भी नागर प्रभृतियों का विहित प्रथा हान लगा है और इसी से लोकनाट्यों के प्रदर्शन में भी कभी-कभी अधिग्रहण कलात्मकता दिखाई पड़न लगी है । लोक नाटकों में लोक जीवन का प्रकृत रूप प्रकट होता है । जनपदीय जीवन जितना ही सरल होता है जन-नाटकों का प्रस्तुतीकरण भी उतना ही आडम्बरशून्य हुआ करता है । ये नाट्य परम्परागत रूप में प्रचलित रहकर जन-जीवन में होने वाले सभी प्रकार के क्रिया-कलाप से अपने सामाजिकता का परिचय कराते रहते हैं । जगदीशचन्द्र माथुर ने लोक जीवन और संस्कृति के प्रति अपने इस मध्यम वर्गीय अथाह प्रेम को, जीवन के अनुभवों तथा "भोगे हृण् यथायं" से सीचा है । क्या निरुपमवाजी जिन्दगी में ये ग्रामीण जीवन के निवृत्त सपनों में आए और वही उन्हें घरती के अमीम सौन्दर्य और लोक जीवन तथा संस्कृति की अदम्य निधि का प्रत्यक्ष दर्शन हुआ । उन्हीं के शब्दों में — 'वातावरण और प्रकृति को मूढम और सखिष्ट रूप में देखने की भारी पुरानी आदत है (बोलते क्षण) । ' "शारदीया" में उनके हृदय की चादनी बिखरी पड़ी है । पत्थर की दीवारों के बीच बन्द नरसिंहराव अपने सने एकांत को संवेदना

के बल पर, तारों की ज्योति, पक्षियों की चहक और गुलाब की कलियों से भरा देता है। अतः जगदीशचन्द्र माथुर ने लोक जीवन को लोक सम्पर्क से जाना पहचाना ही नहीं गहराई से उगवा मूल्यांकन भी किया है। लोकगीतों, नृत्यों तथा बलाभा को उन्होंने अपने लेखन में सृष्टि के सूक्ष्म शरीर के रूप में प्रतिष्ठित किया है। "बोलते क्षण" में कहते हैं — "लोकोत्सव एक प्रकार का नाटक है जिसमें समुदाय के अनेक व्यक्ति अपना-अपना पाठ अदा करते हैं।" उनके नाटक ही नहीं बल्कि "परम्पराशीलनाट्य" तथा "प्राचीन भाषा नाटक संग्रह" इस बात के साक्ष्य भी हैं।

लोक जीवन, लोक नाट्य और संगीत के लिए माथुर ने आकाशवाणी निदेशक के रूप में जो कार्य किया वह सराहनीय है और इसमें भी शका नहीं कि प्रायः लोक जीवन की सृष्टि में उत्साह दल की वाणी और नृत्य की फिरफिर पर ही वह नहीं रोते हैं उसमें व्याप्त जोषण, बटुता और विसंगति पर भी उनकी दृष्टि गई है। इसकी पीड़ा "कुवरीसिंह की टोक" से लेकर "दशरथनन्दन" तक में देखी जा सकती है। नाटकीय संवेदना के तीव्र अनुभव के लिए जगदीशचन्द्र माथुर प्रायः अपने नाटकों में गीतों का भी मोहक प्रयोग करते हैं। इस दृष्टि से "कुवरी सिंह की टोक" में कुवरी का गीत, शारदीया के गीत "निस दिन बरसत नैन हमारे" और "भीनी भीनी चरिया" पूर्व सदर्भ से जुड़कर नाटक को विस्तार देते हैं। "पहला राजा" में डबी के माध्यम से एक गीत आया है जिसमें "लोकगीतों" की तान पकड़ने की चेष्टा की गई है।

अतः इस प्रकार हम कह सकते हैं कि माथुर जी के नाटकों में भारतीय परंपरा में प्राप्त अनेकानेक विषय तथा भारतेन्दुकालीन विषयों को भी स्थान मिला है। माथुर जी ने उन विषयों का प्रतिपादन नवीन प्रयोगों के माध्यम से युक्तिसंगत एवं प्रभावी रूप में किया है। अतः माथुर जी ने अपने युग-मानस को समझते हुए अपने नाट्य साहित्य में पौराणिक विषयों की बाहुल्यता को समेटते हुए अपने नाट्य इतिहास को सभाव्य भूमिका में ही चित्रित किया तथा यथासंभव दिव्य एवं समतापरी सामाजिक मिथकीय विषयों को समेत कर घटनाओं की युक्तिसंगत कार्य-कारण परंपरा को अतिष्ठित किया है। अतः इस प्रकार माथुर जी के नाट्य विषयगत प्रयोग की दृष्टि में भी अन्य नाटककारों से आगे निकल गए हैं। ●●

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में नाट्य-शैलिक प्रयोग

नाट्य शिल्प के परिप्रेक्ष्य से हमारा तात्पर्य बध्य और अभिव्यक्ति की परस्पर अनिष्टता और सन्तुलन को स्थापित करने से है। दोनों के मध्यस्थ स्पष्ट विभाजन रेखा है, पर यहाँ विचारणीय है कि दोनों की विभिन्नता के बावजूद भी एक कुशल नाटककार उन्हें किस प्रकार पारस्परिक पूरकों के तौर पर नियोजित करता है। आत्मानुभवों को दूसरे के समक्ष प्रकट करने की उसकी यह सहज प्रवृत्ति तथा उन अभिव्यक्तियों को नई-नई शैलियों में भरकर अधिक-से-अधिक रोचक, पूर्ण एवं प्रभविष्णु बनाने के प्रयास नाटक के मौलिक शिल्प विधानों के प्रेरक होते हैं। अतएव नाट्य रचना के स्थूल रूप से दो पक्ष बिग जा सकते हैं। सवेदन पक्ष और बलापक्ष। यह बलापक्ष ही शिल्पविधि की इतर सज्ञा है। शिल्पविधि शब्द का प्रयोग प्रायः अंग्रेजी के "टेक्नीक" शब्द के पर्यायवाची के रूप में होता है। टेक्नीक का सबल एवं स्पष्ट अर्थ है—बला के विभिन्न उपकरणों की योजना का वह विधान, वह प्रक्रिया, वह उग व वह तरीका जिसके माध्यम से नाटककार अपनी अमूर्त अनुभूति व विचारधारा को नाटक के रूप में सर्वथा स्पष्ट मूर्त व्यवस्थित एवं निश्चित रूप प्रदान करता है अर्थात् अस्पष्ट, आत्मानुभूति को स्पष्ट, सुन्दर एवं प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति देकर अपने लक्ष्य की पूर्ति में सफल होता है। क्योंकि शिल्पविधि के अध्ययन क्षेत्र में नाटक का बलापक्ष ही मुख्य रूप से नियोजित होता है। अतः रचना की दृष्टि से नाटक के मूलभूत घटक हैं—वस्तु-सघटन के प्रयोग, पात्र परिकल्पात्मक प्रयोग, नाट्यशैली विषयक प्रयोग, भाषायी प्रयोग। एक अन्य महत्वपूर्ण घटक होता है नाटक का प्रस्तुतिकरण, जो रंगमंचीयता के इस युग में इतना चर्चित है कि माथुर जी के नाटकों के सन्दर्भ में उनका स्वतन्त्र विवक्षेपण अगले अध्याय में किया जाएगा। ये सभी तत्त्व अपने-अपने स्थान पर

विशिष्ट एवं मूल्यवान् है। इनमें से किसी एक तत्त्व को सर्वाधिक या अनुचित नहीं कह सकते। वास्तव में इन सभी तत्त्वों का सामूहिक प्रभाव ही नाटक को नाट्यात्मक सफलता प्रदान करता है।

१ वस्तु सघटन के प्रयोग

इन्द्रिया की मध्यस्थता के विचार से काव्य में दो भेद होते हैं—श्रव्य काव्य और दृश्य काव्य। किसी दृश्य काव्य के कथानक को वस्तु कहते हैं। नाटक का प्रधान एक अनिवार्य तत्त्व कथानक है। यही रचना का आधार तथा भित्ति होता है। सामान्यतः कथा, इतिवृत्त और कथावस्तु को समानवादी शब्द मानकर इनका प्रयोग नाटक के इस मूल आधार कथानक के लिए किया जाता है, किन्तु सूक्ष्म दृष्टि से विचार करने पर इनमें स्वरूपगत थोड़ा अन्तर दिखाई पड़ेगा। “काल-क्रमानुरूप व्यवस्थित घटनाओं का कथनकथा है। इतिवृत्त में कथा का कथन-मात्र होता है और इसमें रसादता का अभाव रहता है (बच्चनसिंह, हिन्दी नाटक)।” वास्तव में घटनाचक्र कालानुक्रम में अपेक्षित परिवर्तन करते हुए अथवा मन कल्पना से उद्भूत घटनाओं को मिलाकर उनका नया प्रयोग ही कथावस्तु कहलाता है। इस प्रकार कथा व स्थान पर कथानक, वस्तु-संयोजन, वस्तु-विन्यास, वस्तु-संघटन या कथावस्तु शब्द का प्रयोग किया जाए तो अनुचित वह ही वस्तु सजाजन की दृष्टि से नाटककार को कथानक योजना, व्यापारन्विति और गति-शीलता पर विशेष ध्यान देना पड़ता है। शास्त्रीय नाट्य चिन्तन में वस्तु तत्त्व को दो वर्गों में विभाजित किया है—१ आधिकारिक, २ प्रासंगिक। मूल कथा-वस्तु को आधिकारिक और गौण कथावस्तु को प्रासंगिक कहते हैं। लेकिन माथुर जी अपने नाटका में इन बिन्दुओं का छाड़ते हुए अपनी अलग राह का अन्वेषण करते हैं। वह आधिकारिक कथा तक ही सीमित रहते हैं। उनके सभी नाटकों में कहीं भी गौण कथावस्तु या प्रासंगिक कथा का सजाजन नहीं किया गया है। प्रासंगिक कथावस्तु के दो भेद होते हैं—पताका और प्रलरी। बराबर चलन वाली कथा पताका तथा चलकर रुकन वाली कथा प्रलरी कहलाती है। विषयवस्तु की दृष्टि से वस्तु के तीन भेद होते हैं—प्रख्यात, उत्पाद्य, मिश्र। इतिहास, पुराणादि से ली गई कथा प्रख्यात कहलाती है। कवि द्वारा कल्पित कथा उत्पाद्य होती है। जहाँ प्रख्यात तथा उत्पाद्य का मिलन है वहाँ मिश्रवस्तु होगी। इसलिए हम कह सकते हैं कि जगदीशचन्द्र माथुर ने शास्त्रीय नाट्य चिन्तन के सम्पूर्ण तत्त्वों को न अपनाकर नूतन प्रयोग किया है। अतः इनकी रचनाओं के शिल्प विधान में नितान्त नवीनता पाई जाती है।

जगदीशचन्द्र माथुर ने अपने नाटकों में वस्तु सघटन के प्रयोग को निरन्तर सांस्कृतिक चेतना से अनुप्राणित किया है। स्वीकृत सांस्कृतिक मूल्यों से स्वीकार

नाट्य शिल्प का एक सर्वथा अभिनव और परिपक्व प्रयोग भी। गद्य सषादो के साथ-साथ मानस के दोहे और चौपाइयों का सुघड प्रयोग माथुर जी की शिल्पगत प्रौढता का ही परिचायक है। आज के समाज में परिवेश का यह परायाधन जिसमें गाव वाले को गवार, शहर वालों को स्वार्थी और लोलुप समझा जाता है, गाव और शहर के लोगों को विवर्षण से निकालकर स्नेह से अपनत्व में बाधना सच्चा समाजवाद होगा। दोषपूर्ण वर्तमान सामाजिक संरचना को आत्मोद्यता और आंतरिकता से ही दूर किया जाता है। दशरथनन्दन का सामाजिक महत्त्व भी इस दृष्टि से उतना ही है जितना साहित्यिक।

इस नाटक में शैली, शिल्प और भाव्य तीनों ही घरातल पर आम आदमी से जोड़ने की कोशिश की जा रही है। यह इसलिए जरूरी है कि नाटक और रंगमंच एक-दूसरे के पूरक होकर भी आम आदमी की जरूरत हैं। इस दर्शन को सार्थकता प्रदान करने की दिशा में इस यंत्र के नाटकों ने काफी दूरी तय की है। लोक नाट्य-शैली को अपना कर, आम आदमी की तकलीफ की अभिव्यक्ति में नाट्यवस्तु की शिल्प को जोड़कर और नाट्य-प्रयोगों को व्यावसायिक-अव्यावसायिक प्रयामों द्वारा सामान्य लोगों की पहुंच में लाकर इस उद्देश्य की पूर्ति की और नया नाटक अगसर है। जगदीशचन्द्र माथुर ने “दशरथनन्दन” नाटक में भक्ति की महिमा और भगवान का स्मरण करने पर विशेष बल दिया है। आज के युग में यदि व्यक्ति भगवान का भजन सच्चे हृदय से करे तो उसका वैश्या पार हो जाता है। विश्वामित्र अपने विश्वास के साथ अपने यज्ञ के रक्षार्थ राम-लक्ष्मण को लेने के लिए अयोध्या नगरी जाते हैं और भगवान की महिमा का वर्णन करते हैं—

“आदि अन्त कोई जानु न पावा।

— — — — —

महिमा जानु आइ नहि बरनी।”

माथुर जी ने भूमिका में ही स्पष्ट कर दिया है कि इस नाटक का मूल उद्देश्य रामचरितमानस के घुने हुए शब्दों, पदों, विचारों और दर्शन को वर्तमान समाज तक पहुंचाना और मूल वाक्य के रख एक भक्ति-तत्त्व का भी आनन्द उठाना है। यहां नाटककार का अभिप्राय स्पष्ट है कि वर्तमान समाज का ध्यान भौतिक तत्त्वों की ओर से हटा कर भगवान राम की भक्ति और महिमा की ओर आकर्षित किया जाए।

जब हमारी दृष्टि माथुर जी के कठपुतली नाटकों पर जाती है तो देखते हैं कि उन्होंने एक नई विधा का सूत्रपात किया है। “कुबरसिंह की टंक”, “गगन सवारी” नामक राघुनाटक साहित्य के अन्तर्गत ही एक नवीन प्रयोग है। इन्हें

रगमच पर अभिनीत किया जा सकता है। अतएव यह नाटक साहित्य के अन्तर्गत ही नवीन प्रयोग है। यद्यपि यह रचना ऐतिहासिक है तथापि इसे पूर्ण ऐतिहासिक कहना अनुचित-सा प्रतीत होता है। नाटककार न इसमें बल्बना का भी पर्याप्त उपयोग किया है। परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि ऐतिहासिकता के मोह में साहित्यिकता दब गई है तथा इस रचना ने इतिहास का-सा रूप धारण कर लिया है। स्वयं माथुर जी ने इस नाटक के लिए कहा है—“ऐसी रचना को यदि कोई स्पष्टवादी आलोचक भ्रान्तमति का पिटारा कहे तो मैं बुरा नहीं मानूंगा।” नाटक को क्या अत्यन्त सरल, सक्षिप्त, सीधी-सादी एवं ओजपूर्ण है। नाटक के नायक कुवर्सिह की वीरता, साहस, त्याग एवं देशप्रेम का अद्भुत चित्रण इस नाटक में हुआ है। लेकिन वस्तु-सघटन के प्रयोग में इस कृति को “नाटक” की संज्ञा देने में कुछ संकोच होता है क्योंकि इसमें अब या दृश्य योजना का अभाव है। इस संदर्भ में स्वयं नाटककार ने लिखा है—“लेकिन है यह पहाड़ी धारा ही, न इसमें अको, दृश्यों का अन्धन है, न विद्वाना की भाषा का सौष्ठव और न जीवन के आगे यह स्पष्ट दर्पण, जिसकी झलक आजकल नाटक की जान मानी जाती है।” लेकिन अभिनयत्व इसका मूलाधार है, इसलिए वस्तु-सघटन के अन्तर्गत यह एक नवीन प्रयोग है। “गगन सवारी” उनका एक अन्य ‘कठपुतली नाटक’ है। इसका आरम्भ कठपुतली के रगमच से होता है। आरम्भ में अपने टट्टू पर चढ़ा हुआ जमाल आता है। वह मामूली जुलाह का मौकर है तथा भारतवर्ष के नारे से लगता है कि मेहनत मशक्कत, पुरती-चुस्ती ही आज के भारत का नारा है। वह प्रगतिशील स्वभाव का है। वह निरन्तर आगे बढ़ना चाहता है। लेकिन छोटे के रूप जान पर वह उतरकर “अंग्रेजी मेम” की वेशभूषा पर व्यर्थ करता है तथा विलायती कपड़ों के विरुद्ध आवाज उठाता है। उसके बाद देवी हथकरघे के रूप की विशेषता बतलाता है तथा अपने मालिक झुमन जुलाहे के बारे में बतलाकर मध से चला जाता है। झुमन कपड़े बुनना छोड़कर राजकुमारियों के सपनों में डूब जाता है। वह सोया-सोया ही प्रदेश-प्रदेश घूमकर कश्मीरी, पंजाबी, बंगाली लड़कियों को विवाह के लिए प्रेरित करता है लेकिन कोई भी लड़की झुमन के साथ आना परान्द नहीं करती। अतः में उसकी पत्नी अनारो उसे गुस्से में आवेर उठाती है और वह अनारो के साथ गंगा सवारी पर चढ़कर घर चला जाता है और अन्त में जमाल यह कह कर वहा से बिसक जाता है “दुनिया है चलती चक्की, तुझको मुझको कौसी लाज।” इस भाँति इस लघु कथा ने नाटक का रूप ले लिया है। इसमें न तो अब है और न दृश्य है। इसमें नाटकीय भाषा का सौष्ठव तथा जीवन के सम्मुख वह स्पष्ट दर्पण जिसकी झलक आज नाटक का मूलाधार कही जाती है, इसमें मिलती है। इसमें लेखक ने आरम्भ में ही रगमचीय निर्देश भी दिए हैं तथा दो पात्रों के मध्यस्थ यह नाटक मंच पर खेला गया है। वास्तव में यह समस्या प्रधान सामा-

जिव नाटक है। इसमें कार्य-व्यापार बहुत प्रबल है। उनकी नाटकीय कथावस्तु का व्यात्मकता से परिपूर्ण है। क्योंकि नाट्य और नाटक की सम्बन्ध सूत्रता प्राचीन नाट्य-परम्परा से सिद्ध है।

मानवतावादी विचार होने के नाते मायूर ने अपनी नाट्यवस्तु को अधिविस्तृत एवं व्यापक बनाने की भरपूर चेष्टा की है। "शारदीया" इसका प्रमाण है, अतः इनकी नाट्यवस्तु रोमांच और बौद्धिकवर्धक बन पाई है। उनके सभी नाटकों के कथानक सुखान्त नहीं हैं, वे प्रायः त्रासद हैं, मगर करुणाजनक वदार्पित नहीं। करुणा के स्थान पर यह दर्शनीय अथवा पात्रकीय वैचारिकता को उत्तेजित करते हैं, इसलिए उनका अन्तिम प्रभाव मूल्यपरक एवं निर्माणात्मक है। मायूर जी एक कुशल कलाकार हैं। घटनाओं के चयन और उनके पारस्परिक गुम्फन में वे सिद्धहस्त हैं। अतः उनके नाटकों का वस्तु-संयोजन अन्तर्द्वन्द्वों से पूरित, मगर शिथिलता की सम्भावनाओं से आशंकित नहीं हैं।

नाटक दृश्य-नाट्य है, इसीलिए काय-व्यापार की अवस्थाएँ, अर्थ प्रकृति तथा सधिया उनके अनिवार्य एवं प्रभावशाली तथ्य हैं। श्यामगुन्दर दास कहते हैं कि 'संस्कृत आचार्यों ने सम्पूर्ण कथावस्तु को पाँच भागों में बाँटा है। जो कि नाट्य रचना के विभागों से सम्बन्ध रखती है (रूपक रहस्य)।' आज का नाटककार प्रायः इन रुढ़ियों के याज्ञिक नियमों में बंधने की अपेक्षा कथावस्तु को शृङ्खलाबद्ध, सुसंगठित एवं सुव्यवस्थित बनाने तथा उसमें नाटकोचित उतार-चढ़ाव की स्वाभाविकता मानने के लिए अधिक सचेष्ट रहता है। अतः जगदीशचन्द्र मायूर ने भी अपने नाटकों में ऐसी कथावस्तु को स्वाभाविक रूप से विकसित करने तथा व्यापार स्थिति पर विशेष बल देने का प्रयास किया है। वह यह मानते थे कि बड़ी हुई योजना का पालन करने से रचनाएँ मजबूत हो जाती हैं और अतः स्फुरण भी कुण्ठित हो जाता है, अतः हम कह सकते हैं कि उनके नाटक मौलिक होते हुए भी सदैव रुढ़ियों का विद्रोह करते हैं। उनकी अनुभूतियों के अनुरूप ही रचना का क्रम स्वयं वनता चलता जाता है और उसकी उठान, निर्बाह और अन्त सब कुछ स्वाभाविक एवं अपेक्षित होते हैं।

२ पात्र-परिकल्पनात्मक प्रयोग

जगदीशचन्द्र मायूर के विषय की परिधि विस्तृत होने के कारण पात्रों का चयन भी पुराण, इतिहास के विस्तृत क्षेत्र से हुआ है। विभिन्न वर्गों एवं जातियों का प्रतिनिधित्व करते हुए भी ये पात्र अपना विशिष्ट रूप सुरक्षित रखते हैं। पात्र कथावस्तु के सजीव संचालक होते हैं। इसी कारण यह जब तक वस्तु विन्यास और चरित्र सम्बद्ध नहीं होते, तब तक वस्तु संयोजन का विस्तार नहीं हो पाता। पात्र एक ओर साधक हैं तो दूसरी ओर साध्य भी। अपने नाटकों की पात्र-परि-

कल्पना में माथुर जी का अतिशयपूर्ण मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण के प्रति आप्रह तो नहीं, किन्तु मनोविज्ञान का उस सीमा तक आधार अवश्य लिया है। जिसके बिना पात्रों को सजीवता प्रदान नहीं की जा सकती। उनकी नजर कथ्य पर टिकी रहती है। मगर उनके पात्र विभिन्न यथार्थवादी मनोवैज्ञानिक स्थितियों से गुजर-कर ही वहाँ तक पहुँचते हैं। उनके अधिकांश पात्र उपदेश न देकर नियति को भोगते हुए अधिक प्रतीत होते हैं। मानव सुलभ ईर्ष्या, द्वेष, स्वार्थ, हिंसा, पूर्वग्रह, प्रतिशोध तथा गुटबंदिया भी उनकी दृष्टि से ओझल नहीं हैं। लेकिन प्रयोगवादी नाटककार का विश्वास है कि मानव अन्ततोगत्वा दूसरे मानवों से घटा हुआ है और एक दिन वह अवश्य समझेगा कि उसकी वास्तविक यात्रा 'स्व' के दायरे से बाहर निकलकर ही आरम्भ होती है। इसीलिए उनके सभी पात्र विकास-शील हैं।

जगदीशचन्द्र माथुर के पात्रों को दो वर्गों में विभाजित किया है—१ पात्र (पुरुष वर्ग), २ पात्रिमा (स्त्री वर्ग)। उनके नाटकों में पात्रों की सख्या सन्तुलित है। जिससे नाटकीय सम्प्रेषणीयता को बल मिलता है। 'कोणाक' में कुल ११ पात्र, शारदीया में १६ पात्र, कुंवरसिंह की टोक में १६ पात्र, गगन सवारी में दो पात्र, पहला राजा में २१ पात्र तथा दशरथनन्दन में ३० पात्र हैं, जो बाह्य दृष्टि से अधिक सख्या में प्रतीत होते हैं मगर इसमें गौण सहायक पात्र ही अधिक हैं। ऐतिहासिक अथवा पौराणिक साक्ष्य की अवहेलना से बचने के लिए वही-वही उन्होंने अधिक पात्रों की अवतारणा की है। किन्तु ऐसे नाटकों की इस सीमा की पहचान करके ही मूल्यांकन किया जाना चाहिए।

नाट्यशास्त्र के अनुसार नाटकीय कथावस्तु को आग ने जान वाला (प्रतिनिधि) प्रधान पात्र नायक कहलाता है। धनञ्जय के अनुसार उसे विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवद, शुचि, रक्तलोच, युवा स्थिर, लोकप्रिय, स्मृति, सम्पन्न, उत्साही, बलवान, आत्मगम्भीर, शूर, दृढ़, तेजस्वी, धार्मिक नेता होना चाहिए। उसमें इन सभी गुणों का समाहार होना चाहिए। आचार्यों ने स्वभाव भेद में चार प्रकार के नायकों की कल्पना की है। धीर प्रज्ञात धीरोद्धान धीरादात्त, धीर ललित। माथुर के नाटकों के मुख्य पात्र कथावस्तु के केन्द्र में स्थित होकर गिरतर बर्मरत, वन के प्रति अनासक्त और अगोम शक्ति के आश्रय होने पर भी, अपनी वैयक्तिक और सामाजिक परिस्थितियों से निरन्तर जूझते हुए, जीवन व्यतीत करते हुए दिखाई देते हैं। वे किसी एक वर्ग के प्रतिनिधि बन कर सत्-असत् के संघर्ष में बूढ़ पड़ते हैं। उनके नाटकीय पात्र युग भावों के विराट् प्रतिनिधि हैं। कोणाक में "धर्मपद" और "विष्णु" कथा की दो युग प्रवृत्तियों के छोनक बनकर आते हैं। विष्णु के लिए बल का रहस्य चयन में है और धर्मपद जीवन के पुरुषार्थ से जलग

कला को खेल समझता है। "शारदीया" में नरसिंहराव के चरित्र द्वारा मानवता-वादी दृष्टि, अर्थात् हिन्दू मुस्लिम एवम्ता की दृष्टि दिखाई देती है। बापी हद तक वह गांधीवादी युग का प्रतिनिधि पात्र है। पहला राजा की अवधारणा में समस्त मानवता के कल्याण का भाव है। "पृथु" सारे युग का प्रतिनिधि है। इसमें कोई संदेह नहीं कि माथुर पात्र को विचार अथवा समस्या से जोड़ने में विश्वास रखते हैं। इसके साथ ही भाव-प्रवणता कल्पनाशीलता, स्वजदशिता उनके पात्रों की मुख्य विशेषता है। विष्णु, धर्मपद, नरसिंहराव, बायजाबाई, पृथु, डर्वी कुछ ऐसे ही पात्र हैं। "दशरथनन्दन" में 'तुलसीदास' और 'राम' नामक पात्रों के माध्यम से "रामचरितमानस" की कथा वर्तमान समाज तक पहुँचाने की कोशिश की है। वह अस्वीकारता और भर्त्सना के युग की पीढ़ी के सामने मानव को पेश करते हैं। राम में 'ह्यूमन इण्टरेस्ट' का व्यवहार है तो वहाँ पर तुलसीदास की आवाज प्रतिध्वनिस्वरूप सुनाई पड़ती है। वास्तव में यह एक धार्मिक नाटक है। उपरान्त विशेषताओं के कारण माथुर के नाटकों में विशिष्ट ही नहीं साधारण से साधारण पात्र भी अपने विशिष्ट रंगों में उभरते हैं। "शारदीया" की रहीमन, सरनाबाई, सरदार जिन्सेवाले, "कोणार्क" के सोम्यनी दत्त, शैवालिक, "पहला राजा" के मूत, मागध, सुनीता, दासी तथा "दशरथनन्दन" में वसिष्ठ, विश्वामित्र, शतानन्द तो "कुबरसिंह की टेक" में हरिविशन सिंह, निशान सिंह आदि। ये सब पूरक चरित्र के रूप में आते हैं, 'किन्तु इसके साथ यह भी सोचने की अनिवार्यता है कि नाटककार अपनी सारी शक्तियों तथा उपकरणों को केवल नायक के चित्रण में नहीं लगा देता, बल्कि नायक का चरित्र उसनी ऊँचाइयों को छूता है कि वह सामान्य से विशिष्ट सगे और न सामान्य पात्र इतना साधारण दीखता है कि उसकी भूमिका नगण्य प्रतीत हो।' (गोविन्द चातक नाटक-कार जगदीशचन्द्र माथुर)

इसके साथ ही ऐसे पात्र भी माथुर के नाटकों में महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं जो नाटक में चर्चित मात्र हैं, पर मंच पर उपस्थित नहीं होते। इनमें "कोणार्क" की मारिका, "शारदीया" में गोविन्दराय बाणे, "पहला राजा" में मुचकिष्ठा और "दशरथनन्दन" में सभी पात्र मंच पर आते हैं। "कुबरसिंह की टेक" में रितुभजन सिंह, रणदलन सिंह आदि इसी अर्थ में प्रतीक चरित्रों तथा ऐतिहासिक पात्रों का वैशिष्ट्य भी विचारणीय है। इतिहास उनके पात्रों के लिए सूत्र है, रूप नहीं। कल्पना के सामने प्रतिष्ठा का मत्त्व की खाज निरर्थक हो जाती है किन्तु कल्पना भी ऐतिहासिक सूत्र की दिशा में ही उड़ान भरती हुई है। पात्रों में दोनों का मिश्रण मिलता है। लेकिन जहाँ तक प्रतीक पात्रों का प्रश्न है, वे, "पहला राजा" में ही आए हैं। यह प्रायः दुहरी अर्थ योजना प्रदान करते हैं। अतः जगदीशचन्द्र

मायूर की पात्र-परिकल्पना में नवीनता इस बात में है कि उन्होंने पात्रों की स्थिति शास्त्रीय दृष्टि से स्थिर करने की अपेक्षा उन्हें मानवीय और सामाजिक सदर्म में देखने का प्रयास किया है।

उनके नाटकों में पात्र-संख्या कम होती है। वे नाटकों में इतने अधिक पात्र नहीं रखते कि रंगमंच पर पात्रों की भीड़ लग जाए। उनके नाटकों में स्त्री पात्रों का प्रायः अभाव है। “कोणार्क” तथा “कुवर्सिह की टेक” में कोई भी नारी पात्र नहीं है। “शारदीया” में सोलह पात्रों में से केवल तीन नारी पात्र हैं। यही तब की “पहला राजा” में भी तीन ही नारी पात्र हैं।

जगदीशचन्द्र मायूर की पात्र-परिकल्पना की सीमा यह है कि उन्होंने यथार्थ चित्रण के सम्मुख घुटने नहीं टेके पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं के उद्घाटन में उनकी सूक्ष्मपर्यवेक्षण शक्ति, अद्वितीय सृजनात्मक प्रतिभा, लोकव्यवहार तथा जीवन का सीमित एवं व्यापक अनुभव, इतिहास का गम्भीर अध्ययन, उनकी कल्पना, दर्शन तथा कवित्वमयी शैली का नवीन प्रयोग उनकी नाट्यकला की विशेषता है।

३. नाट्य-शैली विषयक प्रयोग

कलाकार स्वभाव से ही निबालदर्शी होता है वर्तमान में सीमित न रहकर उसकी दृष्टि अतीत एवं भविष्य की तरफ भी मुड़ती है। पर जिन कलाकारों की दृष्टि भविष्य की ओर रहती है, वे सर्वथा नूतन प्रयोग की प्रवृत्ति से अधिक परिचालित होते हैं। परन्तु अतीत पर आश्रित कलाकारों की दृष्टि परम्परानुगत हो जाती है। हमारे आधुनिक नाट्य-साहित्य में दोनों प्रकार की शैलियाँ अपनाई गई हैं। इसीलिए कुछ नाटक प्राचीन शैली में लिखे गए हैं और कुछ नवीन शैली में। इन दोनों की अपनी-अपनी विशिष्टताएँ हैं। तात्पर्य यह है कि यदि हम वर्गीकरण से यह सोचा जाए कि प्राचीन शैली के नाटकों की कोई भी बात नवीन शैली के नाटकों में मिलेगी, तो यह असम्भव है। प्रत्येक आधुनिक नाटककार चाहे कितना भी प्रयोगवादी हो, रहता वह अपन ही युग में है। प्रभावा या परिवर्तनों का प्रकाश रूप में, चाहे वह जितना अस्वीकार करे, किन्तु उनमें से जो अनजाने ही, स्वाभाविक रूप में, उसकी अन्तःकरण में रम गए हैं, उनसे अपन को किसी प्रकार भी नहीं बचा सकता। इसलिए कभी-कभी नवीन में प्राचीन और प्राचीन में नवीन भी दिग्गनाई पड़ जाता है।

इतमाइवलोरीडिया ब्रिटैनिका के अनुसार, “शिल्प” शब्द “शिल्प” धातु और “पक्” प्रत्यय से निष्पन्न है। शिल्प वृत्तात्मक निर्वाह की पद्धति है। यह किसी भी कला में साधना की प्रणाली अथवा प्रतिपादित है।” शिल्प सच्चे अर्थ

“शारदीया” में वायजाबाई का अनिष्ट सौन्दर्य ऊपा की उज्ज्वल किरण और शरद् की पूर्णिमा का भाव, विम्बो में रूपायित हुआ है। विम्ब का प्रयोग लेखक ने नरसिंह राव के सन्दर्भ में किया है जिससे उनके आन्तरिक स्वप्नो, सूक्ष्म सौन्दर्यमूलक भावों के जैसे अतः सृष्टिपरव विम्ब-कल्पना के माध्यम से उभारे गए हैं, वे उनके प्रयोग के परिचायक हैं। “पहना राजा” में प्रतीकों के बीच पृथु का विम्ब आधिकारिक रूप में उभरता है। वह प्रतीक नहीं है। वह तीन युगान्तरकारी परिवर्तनों का विम्ब है। राजनीतिक व्यवस्था से सम्बन्धित आर्थों तथा आर्थोतर जातियों से सम्बन्धित, खेती के नए साधन अपनाने की क्रिया से सम्बन्धित। नाटककार ने इन तीनों उपलब्धियों को पृथु के व्यक्तित्व के साथ जोड़ने का प्रयत्न किया है। गौ रूपा-पृथ्वी का विम्ब हम नाट्य कृति को अद्भुत अर्थ और प्रकरण वक्रता से अनुरजित करता है। वस्तुतः विम्बात्मक शिल्प प्रयोग ने मायुर जी के नाटको को अनेकानेक नई दिशाओं में उपलब्धि करवाई है, जिसमें अनुभूति और भाषा दोनों का ध्यान रखा गया है।

अनुभूति और अनुभवप्रधान शैलिक प्रयोग

कलारमक लेखन सदैव अनुभूति और अनुभव पर आधारित होता है। कोणार्क की नाट्यानुभूति काव्यानुभूति की भावभूमि पर स्थित है। यही प्रमाणिकता शैली को विलक्षण शक्ति प्रदान करती है। इसका रचनातन्त्र पर पर्याप्त प्रभाव पड़ता है।

भविष्य का साकेतित शैलिक प्रयोग

मायुर जी के नाटको का शिल्प भविष्य के प्रति जागरूक है। “कोणार्क” के प्रथम अंक में भविष्य के संकेत भी मिलते हैं। राजाराज चालुक्य का आतंक, शिल्पी धर्म-पद के विद्रोही स्वर और विष्णु द्वारा निर्मित नाट्याचार्य सौम्यश्रीदत्त का प्रतिमा के दल पर उकेरा गया बट्टहार—ये सभी भविष्य में घटने वाले घटना-चक्र का उद्घोष करते हैं।

कवित्वमय शैलिक प्रयोग

“कोणार्क” से लेकर ‘दशरथ नन्दन’ सभी नाटको में मायुर जी ने कवित्वमय शैलिक प्रयोग किया है। ‘कोणार्क’ में बला विवेचन का सत्त्व प्रधान होने के कारण अनेक स्थलों पर सत्कृत पदावली का प्रयोग भी किया गया है। प्राज्ञ एव काव्यात्मक शैली के कारण यह नाटक विशेष रूप से सफल हुआ है। “कुवरसिंह की टेक” बटुपतली शैली में लिखित है। इसमें भोजपुरी शैली के चिह्न मिलते हैं। ‘गगन सवारी’ का सम्पूर्ण प्रमुख पद्य अथवा उद्देश्य कवित्वमयी शैली के रूप में उभरकर सामने आता है। ‘दशरथनन्दन’ नाटक रामचरितमानस के ‘पदा’ पर आधारित रंग नाटक है जिसमें काव्य-रस का आनन्द उठाया जा सकता है।

मध्ययुगीन भाषा नाटकों तथा प्राचीन पाश्चात्य नाटकों के शिल्प का प्रयोग

संरचना शिल्प की दृष्टि में नाटककार ने 'कोणार्क' में भारतीय और पाश्चात्य स्वराविधियों का मौलिक उपयोग किया है। उपक्रम और उपसंहार में प्रयुक्त कथा गायन और अतीत की कथा को वर्तमान से जोड़ने का व्यापक आयाम भी प्रदान करते हैं और कथ्य को अधिक संघन, तीव्र और प्रखर भी बनाते हैं। "कोणार्क" में 'वृन्दवातिन' का अभूतपूर्व प्रयोग वास्तव में मध्ययुगीन भाषा नाटकों तथा प्राचीन पाश्चात्य नाटकों के शिल्प के प्रभाव के कारण है। इसको नाटककार "कोणार्क" की भूमिका में स्वीकार भी करता है। इसके साथ वह सूत्रधार तथा नट का विशेष स्थान भी निर्धारित करता है। वह यह स्वीकार करते हैं, "इन नाटकों की शैली और आत्मा में जमाने की प्रतिध्वनि मिलेगी (भोर का तारा)।"

नाट्य-शिल्प की दृष्टि से भी माथुर जी का प्रयास प्रशंसनीय है। इनकी विशेषता उनके काव्यात्मक दृष्टिकोण में प्रतीकात्मक दृष्टिकोण में है। डॉ० सिद्धनाथ कुमार कहते हैं - "जिस नाटककार का दृष्टिकोण काव्यात्मक होता है, वह जीवन के विस्तार में नहीं जाता, उसकी गहराई में उतरता है (हिन्दी एकांकी की शिल्प विधि का विकास)।" माथुर ने अधिकांश नाटकों में यही किया है। उन्होंने घटनाओं के विस्तार को जगह जीवन की एक मार्मिक घटना को लिया है। और उस पर अपने नाटक को आधारित किया है। उन्होंने काल के विस्तार के स्थान पर जीवन के मार्मिक क्षण को पकड़ा है और उसी में डूबने का प्रयास किया है। नाट्यशैली के क्षेत्र में जगदीशचन्द्र माथुर का कार्य विशेष महत्त्व का है। नाटक के प्राग्भिक स्थान में ही वस्तुस्थिति का संक्षेप में निर्देश होता है किन्तु आगे चलकर विकास, संघर्ष उत्तरोत्तर तीव्र होता जाता है और विविध उपादानों में गति संग्रह करना हुआ नाटक चरमोत्कर्ष तक बढ़ता है।

४ भाषायी प्रयोग

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों की भाषा परिष्कृत एवं सरल है। उनकी भाषा न प्रेमचन्द के समान मुहावरेदार है और न ही प्रसाद की तरह संस्कृतनिष्ठ, अपितु यह दोनों की मध्यवर्तिनी है। भाषा की बोझिलता से बचाने के लिए नाटककार ने विविध एवं अप्रचलित शब्दों को यथासम्भव बचाया है लेकिन यहाँ प्रादेशिक भाषाओं या उपभाषा का प्रयोग किया है। पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग सर्वत्र दृष्टि-गोचर होता है। वास्तव में 'भाषा भवाभिव्यक्ति का माध्यम है। यह ऐसे सार्वकणिक समूह का नाम है जो एवं विशेष त्रुटि से व्यवस्थित होकर हमारे मन की यात दमरे के मन तक पहुंचाने की, इसके द्वारा उसे प्रभावित करने में समर्थ होते हैं (श्यामगुन्दरदास, मादित्यलोचन)।" हमारे यहाँ प्रसाद तक जाते-जाते नाटक की भाषा एवं साधने में ढल चुकी थी और नाटककार के पास भाषा के नाम पर एक

ऐसी शब्द योजना मान रह गई थी जो इतिहास और वाक्य ग्रन्थों की देन थी। प्रसाद के बाद जिस तरह साहित्य का कथ्य बदला वैसे ही भाषा की भंगिमा भी बदली। ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों की भाषा संस्कृतमयी होती चली गई और यथार्थवादी नाटकों की भाषा बाजारू, पर जगदीशचन्द्र माथुर ने उस परंपरा को भग करके आधुनिक संवेदना और ममसामयिक सदम वाली शब्दावली का प्रयोग कर दिखाया है। उससे नाटक अतीत से वर्तमान की ओर अग्रसर होता है। माथुर जी की भाषा नूतन शब्दावली, अर्थवत्ता, रसात्मकता, सहज तथा निजी वाक्यपन से ओतप्रोत है। गोविन्द चातक के शब्दों में—“उस भाषा में स्पष्टतः एक ओर आत्माभिव्यक्ति की आकांक्षा, भाव-प्रवणता, वाग्मिता, अलंकरण आदि की प्रवृत्ति है, दूसरी ओर भाषा के यथार्थवादी स्तर से निभाने का प्रयत्न। इस-लिए उसका आग्रह अर्जित संवेदना और साहित्यिक स्वरूप के साथ-साथ बोल-चाल की ओर भी दिखाई देता है।” “कोणाकें” नाटक की भाषा स्थान-स्थान पर वाक्यमय हो गई है उनमें कसा विवेचन का तत्त्व प्रधान होने के कारण अनेक स्थलों पर संस्कृत शब्दावली का प्रयोग भी किया गया है। कोणाकें की भाषा में प्रवाह है तथा इसमें साहित्यिक एवं परिभाषित हिन्दी प्रयुक्त हुई है। अपनी भाषा के सम्बन्ध में माथुर जी लिखते हैं—“ये तो इस नाटक के विषय में मुझे अनेक रोचक अनुभव हुए, किन्तु सबसे दिलचस्प अनुभव हुआ, दिल्ली के अंग्रेजी समाचार पत्रों में इस नाटक के अभिनय की समालोचना पढ़कर। उनमें से एक समालोचक महोदय ने लिखा कि इस नाटक का बहिष्कार होना चाहिए क्योंकि लेखक ने यह नाटक संस्कृतमयी हिन्दी का प्रचार करने के लिए लिखा है।”

माथुर ने ऐतिहासिक कथ्य में उसी संस्कृतनिष्ठ भाषा के पायरे को पार करने का भी प्रयत्न किया है। उन्होंने संस्कृत के साथ-साथ उर्दू में प्रचलित शब्दों का जातवृत्त कर प्रयोग किया है। जैसे—

कोणाकें : मामला छर्रें मुफ्तखोर, मजदूर, नौकर रोज निशाना, जिम्मा गजब, बसरत, निगाह, गायब, अरमान, कारीगर आदि।

कुवरसिंह की देख - तोणक रैयत फिरगी, अफसर, निवान, जुलूम, नीयत, मौनवी, हरकत, गफान, गोइन्दा जितोश, मोतिया इक्बार, पठान, शेख आदि।

गगन सवारी। मशकत, पखनू आदि।

शारदीया - बायदा, अरमान, लाजवाय, पिदमत, दागन, काफिला, हुनर, जश्व, आलीजाह, दस्ते, सजार दशा, चौफनाक, शमशीर, दस्तघन, तरक्की, पिनाफ, हिम्मत कंदी, हुक्मत, पोशाक, रिहाई, निपायन आदि।

पहला राजा : सुशामद, बेताब, तारीफ, मातम, खतरनाक, बेरहम, जिम्मेदारी, बेसमा, बेताब, असलियत, तदवीर, जाहिर आदि ।

दशरथनन्दन : वत्स, खरोख, वयस्य, विप्र, तरकश, रमणीक आदि ।

“कुवरसिंह की टेक” की भाषा बोलचाल की है लेकिन भाषा में अनेक राजस्थानी, उर्दू, पंजाबी शब्दों का चित्रण है। नाटक में प्रयुक्त गीतों की भाषा भोजपुरी है। इस नाटक में कई कहावतें भोजपुरी भाषा की हैं—ओखली में सिर दिया तो मूसल से क्या डर, चेहरे पर हवाइया उड़ना, नाम के बिल में हाथ डालना, चाँदी के पर निकलना, एक लुहार की सौ सुनार की, छड़ बड़ी के बियाह कनपटी में सेगुर जड़े किस घरती में होना, डोड़ की मेतर जाने बागेहुअन माथा हाथ, सोझ अगुरी को न आने, कूच करना आदि ।

“गगन सवारी” कठपुतली नाटक में विविध भाषाओं का समावेश है। क्योंकि इनमें गगन सवारी धारी-वारी से असम-अलग प्रदश में उड़कर जाती है और उसी प्रदश की भाषा में प्रत्येक लड़की गीत गाती है। पहल मालवी लोकगीत जैसे—“धारे सोना का झाझरिया, धारे साना का झाझरिया ।” पंजाबी लोकगीत—“मैं तो परी पाँच दरियाव की ।” कश्मीरी लोकगीत—“आ रे बेसर के फूल, बता तो सही, क्यूँ मुझ पे न प्यारी निगाह पड़े ।” राजस्थानी लोकगीत—“सरवर पाणोड़े रहे जाउ वा निजट लग उपाय ।” गुजराती लोकगीत—“ताल हैडा ताल गौरी घर में घुमी घाल रे ।” महाराष्ट्रीय लोकगीत—“पीसू वी चक्की अन्त भरा, हा घर में मेरे अन्त भरा ।” कर्नाटक लोकगीत—“सुवरन सोना अन्दर रखती, कन्नडबासी का मन हस्ती ।” केरल लोकगीत—“श्यामल सुन्दर की मुरली धुन, बास के कुवन बीच दासी ।”

‘शारदीया’ नाटक की भाषा अत्यन्त सरल, संक्षिप्त, स्वाभाविक, भोजपूर्ण तथा पात्रानुकूल है। इसमें काव्य की मधुरता है। वीणा की झंकार है। मुहावरों का प्रयोग बड़ी सुन्दरता से किया गया है। भाषा के सुन्दर प्रवाह में दर्शक का मन खो सा जाता है। भाषा का एक उदाहरण द्रष्टव्य है—

१. ‘सुबह-शाम जब मन्दिर में आरती होती है तो घण्टों की ध्वनि और मृदंग की ताल उड़ उड़कर मेरे पास आती है और मड़राती है ।’

२. “दो वर्ष में चंचल तितली मधुरिमा भरी मयूरी बन गई है, यह आज मैंने देखा ।”

अतः जहाँ लेखक जागरूक है, वहाँ कही-कही नाटककार शब्दों का पारखी बन जाता है। वह लोक जीवन के शब्दों को मोतिया की तरह चुनता है जैसे—बयार, ठठरी, डगर, अटारी, खटना आदि ।

प्रयोगधर्मी नाटककार : जगदीशचन्द्र भायूर

“पहला राजा” में सम्पूर्ण मिथकीय, ऐतिहासिक कथ्य की सस्त्रुत शब्दावली, अरबी-फारसी, देशज तद्भव शब्दों पर खड़ा करते हैं। ‘कोणार्क’ में नूतनता के प्रति आप्रह होने के कारण छायावाद का प्रभाव है। “शारदीया” में यथार्थवादी प्रवृत्ति तथा काव्य-तत्त्व उभर कर आता है। “पहला राजा” में पुरातन कथ्य के अनुरूप सस्कृत शब्दावली का प्रयोग है। परन्तु उसके प्रति मोह नहीं है। जयदेव तनेजा कहते हैं—“इसकी भाषा में अधिक नाटकीयता है, बोलचाल के साथ काव्यात्मक तथा अभिव्यजनापूर्ण भाषा का सहज समन्वय है (आज के हिन्दी रंग नाटक)।” जैन के अनुसार—‘लोकनाट्य परम्परा की अनेक रुढ़ियों, युक्तियों और व्यवहारों का प्रयोग है जो हिन्दी नाट्य लेखन के लिए बहुत ही नया है (आधुनिक हिन्दी नाटक और रंगमंच)।’

“दशरथनन्दन” के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि नाटक की परम्परा का मूलस्रोत जन नाटक ही है। अतः इस नाटक ने जन नाटका की एक शाखा से विकसित होकर साहित्यिक रूप धारण किया। लगभग इसी मत का समर्थन करते हुए माथुर भी नाट्य-रचना का विकास भक्तिकाल से स्वीकार करते हैं और राम चरितमानस को मूल में रखकर उन्होंने प्रस्तुत नाटक की रचना की है।

सारांश में हम कह सकते हैं कि माथुर जी ने अतीत के पट पर वर्तमान के चित्र बड़ी कुशलता से अंकित किए हैं। अगर हम उनके नाटका पर यह आरोप लगाए कि उन्होंने केवल पुरातन को ही खोजने का प्रयास किया है तो गलत होगा बल्कि उन्होंने ऐसा न करके नाटको में आधुनिकता के मनोविज्ञान को खोज निकाला है। उनकी कृतियों में प्रत्यक्ष एवं परोक्ष रूप से तत्कालीन भारतीय जीवन का उद्बलन तथा राष्ट्रीय आंदोलन के साथ-साथ सामाजिक रुढ़ियों और परम्पराओं का तिरस्कार स्पष्ट परिलक्षित होता है। इस प्रकार स्पष्ट है कि ये रचनाएँ उस काल की राजनीतिक, सामाजिक एवं धार्मिक स्थिति का यथार्थ परिचय देने के साथ तत्कालीन वातावरण का यथार्थ अंकन करती हैं।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि माथुर के नाटकों का नाट्य शिल्पात्मक परिप्रेक्ष्य भी उतना ही समृद्ध है जितना कि उनका विषयगत, सवदन पक्ष। यद्यपि शिल्प के प्रति उनकी दृष्टि उन अर्थों में अधुनातन नहीं है जिन अर्थों में सातव और आठवें दशक का हिन्दी नाटक शैलिक प्रयाग में कई नाट्यशैलियों को अपना कर चला है। तथापि अपने गुण और उसकी रंगमंचीय सीमाओं को तोड़ने की सलक उनमें स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। वस्तुतः शिल्प उनके लिए कथ्य का उजागर करने का एक मात्र उपकरण रहा है। इससे परे उसकी स्वतन्त्र सत्ता उन्हें स्वीकार्य प्रतीत नहीं होती। इसीलिए उनके नाटकों में विभिन्न प्रकार के प्रयोग मिलते हैं। अतः नाट्यात्मक शिल्प उनके लिए सदैव साधन रहा है, साध्य का समतुल्य वदापि नहीं। ●●

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकी में रगमचीय प्रयोग

नाटककार की वह अतर्दृष्टि जो उसकी रचना को दृष्ट्यात्मता अथवा रग-मचीयता का आयाम प्रदान करती है, उसकी रगमचीय प्रस्तुती बटलाती है। इसे हम रग चेतना भी कह सकते हैं। अतः अनिवार्य होता है कि लेखन की प्रक्रिया में उसका रगमध सम्बन्धी ज्ञान परोक्ष अथवा प्रत्यक्ष रूप में उसकी रचना-सामर्थ्य को निरन्तर समृद्ध करे। इसके अभाव में नाटक के मात्र साहित्यिक अथवा बाह्य बनने का खतरा रहता है। और रगकर्मी उसे प्रस्तुत करने से बतराते हैं। कई बार नाटककार के इस प्रयास के बावजूद उसकी कृतियाँ प्रयोगहीन तथा अनन्य सम्भावनाओं से वंचित सी लगती हैं क्योंकि यह रगधर्मिता की अनुभूति के साथ जोड़कर सृजनात्मकता का अनिवार्य घटक बनने का स्थान पर उसे मात्र चिपकाकर रह जाता है। जगदीशचन्द्र माथुर के समकालीन नाटककारों की यही एक सीमा थी। जिसे लापने का प्रयास उन्होंने अपने नाटकों में किया है और इस प्रकार गहरी रगचेतना का परिचय दिया है। उनकी रगानुभूति बाहर से घोपी हुई कोई दृग्ग-प्रेरणा न होकर उनके हृदय से स्वतः उठती हुई एक भीतरी शक्ति है जिसके माध्यम से वह समर्थ नाट्यकार होने की पहचान देते हैं। नाट्य-प्रस्तुति के प्रति पूर्णतः जागरूक रहकर उन्होंने सिद्ध किया है कि नाटक की सार्थकता नाट्य बनने में है क्योंकि नाटक लेखन की प्रक्रिया रचनाकार द्वारा लिख दिए जाने पर ही समाप्त नहीं होती बल्कि उसका पूर्ण प्रस्फुटन एवं सम्प्रेषण रगमच पर जाकर होता है। यही कारण है कि उनके नाटक साहित्यिक और रगमचीय होने की दोहरी भूमिका निभाते हैं। उनकी रगनिष्ठा का सबसे बड़ा प्रमाण यह है कि उन्होंने अपने नाटकों में न केवल रगनिर्देश दिए हैं अपितु रगमच के आधार-प्रकार तथा दृश्या के अभि-

कल्पन को ज्यामिति की रेखाओं में भी प्रस्तुत किया है। अतः उनकी रगचेतना का स्वतन्त्र अध्ययन तथा विश्लेषण अत्यन्त अपेक्षित है।

निम्नी भी सफल नाटककार की रगमचीय प्रस्तुति प्रायः आयामों में अभिव्यक्त होती है—

१ अनुभूति के स्तर पर रगप्रक्रिया के माध्यम से

२ अभिव्यक्ति अथवा सम्प्रेषणीय प्रस्तुति के स्तर पर रगमर्म सम्बन्धी तथ्य-नीची अथवा इतर ज्ञान के माध्यम से।

इन दोनों आयामों का परिचय उनके नाटकों की सरचना में उपलब्ध होता है। रगमचीय प्रस्तुति माधुर के नाटकों की मूल प्रवृत्ति है और रगमर्म का ज्ञान उन्हें वास्तविक अनुष्ठानिकता प्रदान करता है। अतः मुख्य रूप से, माधुर की रगचेतना का अध्ययन दो शीर्षकों में समेटा जा सकता है—

क रग-प्रक्रिया—

ख. रग-मर्म—

क

रग प्रक्रिया

१ लेखकीय रगचेतना के प्रयोग

२ निर्देशकीय प्रयोग

३ अभिनय सम्बन्धी प्रयोग

४ दर्शकोन्मुखी प्रयोग

ख

रगमर्म

१ मंचाभिव्यक्ति के प्रयोग

२ लोकगीत, लोकनृत्य तथा कलाओं के प्रयोग

३ प्रवाण व्यवस्था के प्रयोग

४ संगीत एवं ध्वनि का नया इस्तमाल

५ वेश विन्यास में परम्परा और प्रतीकों के प्रयोग

६ सम्प्रेषण के नए माध्यमों के प्रयोग।

नाट्य रचना अपने रूप ग्रहण के समय, लेखन से लेकर प्रेक्षण तक जिस यात्रा को अन्वेष करती है उसे रगप्रक्रिया कहा जाता है। समर्थ नाटककार सदैव ध्यान में रखते हैं कि उनके निजी रचनाकार के अलावा नाटक की वास्तविक कार्य निष्पत्ति किसी निर्देशक के हाथों किन्हीं अभिनेताओं के माध्यम से किसी दर्शन समूह के लिए रगमंच पर सम्पन्न होगी। इस प्रकार लिखते समय तो रचनाकार ही प्रमुख होता है मगर रचना की समाप्ति और रगमंच पर उसके गमन के साथ ही निर्देशक, अभिनेता तथा प्रेक्षक की प्रतिभा प्रत्यक्ष रूप में उभरकर सामने आती है और कृति की सृजनात्मकता प्रस्तुति भी सृजनात्मकता की प्रक्रिया से गुजरती है। इस प्रकार

रचनाकार, निर्देशक, अभिनेता तथा दर्शक नाट्य की रगप्रक्रिया के अनिवार्य घटक बनते हैं। जगदीशचन्द्र माथुर का नाटक लेखक इन सबसे भली भाँति सुपरिचित है और सबकी शक्तों का अपन ढंग से निर्वाह करता है। यही कारण है कि वह अपने पूर्ववर्ती नाटककारों से प्रभावित होकर भी उनकी लीक पर नहीं चलता और अपने समकालीन नाटककारों से आगे निकलन की कोशिश करता है।

१ लेखकीय रगचेतना के प्रयोग

रग प्रक्रिया की सार्यंक्ता लेखकीय रगचेतना पर निर्भर करती है। शब्दों में नाटक की रचना करने वाले लेखक की अपनी सुनिष्ठाएँ और सीमाएँ होती हैं। क्वाकि "नाटककार अप्रत्यक्ष रूप से अपनी रचना में कुछ भी नहीं रख सकता। उसे जो व्यक्त करना होता है वह पात्रों द्वारा ही कहला सकता है। अभिनय के माध्यम से वह समाज के दृश्य को अधिक सहजतया और गभीरता से छू सकता है।" (मान-विकी पारिभाषिक कोश, साहित्य खण्ड)। भरत ने अपने नाट्य शास्त्र के भूमिका पात्र विकल्प नामक पैतीसवें अध्याय में कहा है, "जो व्यक्ति शास्त्र में बताया हुए सात्त्विक भावों को पात्रों में प्रतिष्ठित करता है वह नाट्यकार कहलाता है।" (सीताराम चतुर्वेदी, भारतीय तथा पाश्चात्य रगमच)। आचार्य चतुर्वेदी ने बड़े धामक ढंग से नाटककारों का वर्गीकरण किया है। उनके अनुसार नाटककार पांच प्रकार के होते हैं— आदर्शवादी, सम्भावनावादी, वस्तुवादी, भाग्यवादी तथा प्रयोगवादी। यह वर्गीकरण उचित नहीं लगता क्योंकि आदर्शवादी को सम्भावनावादी अथवा प्रयोगवादी होने से किसी भी प्रकार अलगया नहीं जा सकता। अतः जगदीशचन्द्र माथुर का जहाँ तक प्रश्न है वह सदैव सम्भावनावादी में जुटे हुए निरन्तर नए-नए प्रयोग करते रहे हैं। जब उन्होंने नाट्य-रचना आरम्भ की थी, तब उन्होंने के शब्दों में हिन्दी रगमच प्रायः लुप्त था। किन्तु उनके नाटक रगमच की जागरूक अनुभूति और अनुभव के श्रोतक है। उनका कथ्य रग तत्त्व से ओत प्रोत है। पात्र दर्शकों के माध्यम से मंच पर उतारे गए हैं, अहिंसावादी इतनी चुस्ती से उभरे हैं कि नाटक के त्रियाकलाप के ही अंग बन जाते हैं। वे सवाद को सरस वार्तालाप, कविता और मूर्तित के स्तर पर उठा ले जाते हैं। सवाद के ही स्तर पर क्रियाओं, मुद्राओं, दृश्यात्मक बिम्बा और प्रेक्षक की कल्पना-शक्ति का भी उन्होंने रगमचीय उपयोग किया है। उनसे रा सकते इस बात के साक्ष्य हैं। नेपथ्य, मौन, खाली मंच, प्रकाश और अधिकार का भी मंच के लिए वे महत्वपूर्ण उपादान के रूप में प्रयुक्त करते हैं। अतः ऐसे दृश्यात्मक बिम्ब रगमच के लिए चुनौती प्रस्तुत करते हैं। स्वयं लेखक इस तथ्य से परिचित लगता है। नाटक में काव्यानुभूति रगतत्त्वों का निर्माण करती है। रगमच पर आने से पूर्व नाटक नाटककार का होता है जो अपनी सार्जनात्मक प्रतिभा से नाट्य रचना ही नहीं करता, वरन्

रचना करते हुए उसने लिए रंग तत्वों की भी अवधारणा करता है। यह प्रस्तुति-करण का पूरा ध्यान भी प्रस्तुत करता है। जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में रंगानुभव तथा रंगानुभूति दोनों के दर्शन होते हैं। वे “बोणार्क” में कहते हैं कि “मैंने जो कुछ लिखा है उस पर रंगमंच और नाट्य लेखन के तजुबों की छाप है।” माथुर जी का मंच और अभिनय का अनुभव विद्यार्थी जीवन में ही प्राप्त हो गया था क्योंकि उन्होंने कई नाटक घेले थे तथा स्कूल में कई नाटकों का निर्देशन भी किया था। उनका यही अनुभव उनकी कृतियों में मिलता है। भाषा नाटका सम्बन्धी संकल्प यथ तथा परम्पराशील नाट्य, लेख तथा निबन्ध दशके उदाहरण हैं। अतः जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों से स्पष्ट संकेत मिलता है। कि उन्होंने रंगप्रिया के सभी घटकों में वह रचनाकार को ही पहला स्थान दिया है यद्यपि वह निर्देशक, अभिनेता तथा प्रेक्षक के महत्त्व को समझते हैं तथापि वह रंगमंच पर वहीं घटित होता देखना चाहते हैं जो उनके रचनाकार की भाग होती है। उदाहरणस्वरूप हिन्दू और मुगलमान एक ही परमात्मा की सन्तान हैं। उन्हें अपनी-अपनी पूजा-निमाज करने का अधिकार है।” (शारदीया)। “पहला राजा” में नाटककार पृथ्वी पर छाया अधिकार दूर करने का भरसक प्रयत्न करते हुए कहते हैं— “कई दुविधा नहीं। मैं उस विनाशलीला को नष्ट करूँगा। मैं भूखण्डी का घट करूँगा। तुम्हारा रक्षण तुम्हें बचा नहीं सकता। अंधेरे की ज़मीर टूटकर रहेगी।” अतः माथुर के नाटक एक बहुत बड़ी सीमा तक उनका परिचय देत है। उन्होंने वर्तमान का नए प्रयोगों के द्वारा अपने नाट्य लेखन में दर्शकों के सम्मुख रखा है। अपन सभी नाटका में, कथानक में वर्तमान की सगति में ऐतिहासिक, पौराणिक सन्दर्भ का प्रयोग किया है। अतः इस प्रकार हम कह सकते हैं कि जगदीशचन्द्र माथुर प्रयोगशील रचनाकार के साथ रचकर्ता रचनाकार भी हैं। नाटककार के सम्बन्ध में माथुर जी कहते हैं—“हरेक नाटककार को अपन अनुभव के दायरे में सही समस्याएँ और परिस्थितियाँ बेचैन करती हैं, और उन्हें उजागर करने के लिए वह पात्र और प्रसंग खोजता है। उन्हें ही वह मंच की परिधियाँ में बैठाता है। यही मैंने इस नाटक में किया है।” अतः यह प्रयोग के बारे में कहते हैं— अत्यन्त संकोच और विनम्रता के साथ मैं सहृदय दर्शकों और पाठकों के समक्ष यह प्रयोग प्रस्तुत कर रहा हूँ। यद्यपि बढती आयु और तजुबों के बावजूद प्रयोग करने की धुन मुझ पर हावी रही है तथापि आवश्यक और उत्साह की वह आभा मुझ अब उठा नहीं ले जाती जिस पर सवार होकर मैं चुनौती के साथ अपनी रचनाओं के नएपन की घोषणा करता था।”

२ निर्देशकीय प्रयोग

नाटककार अपन नाट्यलेखन के दौरान अपने ही नाटकों का निर्देशक भी होता है

परिपरीक्षारूप से अपने पात्रों को मंच पर हरकते करते हुए देखता है। जगदीश नन्द माथुर ने अपने नाटकों में निर्देशक से टकराहट की बात नहीं की है। वस्तुतः उनके नाटक इस तथ्य का प्रमाण हैं कि मंच पर उन्हें निर्देशक की स्वतन्त्र सत्ता दीकार्य है क्योंकि जो बात लेखक ने कही है उसे जीवन्त मचीय अभिव्यक्ति में दलने वाला निर्देशक ही हो सकता है। अतः इस प्रकार मंच पर सही ढंग से प्रस्तुत करना एक सफल निर्देशकीय योग्यता पर निर्भर करता है।

नाट्य प्रस्तुति में नाटक के सब तत्वों और साधना को व्यवस्थित रूप से व्यवस्थित करने और उन्हें अभिनय के लिए ठीक करन के पूर्ण शिक्षण को निर्देशन कहते हैं। वास्तव में निर्देशक को इन्हीं मायों ही साहित्यिक अभिनय, संगीतज्ञ, वक्ता एवम् लेखक भी होना चाहिए। हिन्दी शब्दसागर के अनुसार, 'निर्देशन करने वाला, दिखाने वाला, पथ प्रदर्शक।' मानक हिन्दी कोश—“निर्देश या निर्देशन करने वाला वह व्यक्ति जिसका काम किसी प्रकार का निर्देश करना हो।” हत अंग्रेजी हिन्दी कोश, 'निर्देशक, संचालक, रंगमंच निर्देशक, चलचित्र निर्माता।' अर्थात् उसमें इन सभी योग्यताओं का होना अनिवार्य है। आचार्य रतनमुनि ने “नाट्य शास्त्र” में निर्देशक को सूत्रधार कहा है। आधुनिक पश्चात्त्य नाट्याचार्यों के अनुसार सूत्रधार नाट्य प्रयोग का नियंत्रक होता है। “वास्तव में वह समस्त नाट्य प्रयोग का मूलग्रन्थ है जो कि कवि के नाट्य, उसके विचार, रचना को अभिनय एवं अन्य विधाओं द्वारा रूप देता है समग्रता देता है, प्राण देता है।” (सुरेन्द्रनाथ दीक्षित, भारत और भारतीय नाट्यकला)

निर्देशक रंगमंचीय प्रस्तुति का महत्वपूर्ण घटक है, जिसके बिना नाटक के प्रयोग की कल्पना ही नहीं की जा सकती, “वस्तुतः निर्देशक ही नाट्य कृति को रंगमंच के मुहाने में डालकर उसका दृश्य वाक्य के रूप में रूपान्तरण करता है।” (गोविन्द चातक, रंगमंच कला और दृष्टि)। वास्तव में निर्देशक ही वह केन्द्रीय व्यक्ति है जो नाट्य-प्रदर्शन के विभिन्न तत्वों को पिराता है और “उसकी समग्रता को एक समन्वित यत्न सर्वथा स्वतन्त्र कला रूप का दर्जा देता है।” (नेमिचन्द्र वर्मा, रंगदर्शन)। निर्देशक के योग से ही हिन्दी रंगमंच को नया स्तर मिल सका है। वस्तुतः “वह रंगमंच का नाविक है बुजुर्गनुमा हमने हाथ में है, अब रंगमंच को वांछित दिशा की ओर ले जाना उसका ही काम है।” (अज्ञात, भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास)। सभी तो प्रसिद्ध रंगी निर्देशक वास्तानुसार लेखते हैं—“निर्देशक प्रथमतः और मुख्य रूप से सफटनकर्ता होता है। अपने विचारों, अपने सपनों और अपने सद्योगियों का संगठन करता है उसको अत्यन्त विनम्र होना चाहिए, ऐसा व्यक्ति जो रंगशाला में सर्वाधिक प्रभूत हो सके। वह अभिनय और दर्शक का सबसे अच्छा दोस्त होता है।” (राजकुमार, नाटक और

प्रत्येक निर्देशक को कुछ अनिवार्य गुणों से सम्पन्न होना चाहिए, अतः जगदीशचन्द्र माथुर भी उनके मत से सहमत दिखाई देते हैं । वह गुण निम्नलिखित हैं-

- १ रचना-प्रक्रिया में निहित रूप सज्जना तथा उसके विस्तार को समझना ।
- २ प्रयोगधर्मिता होना, क्योंकि हममें निर्देशक नाट्य प्रस्तुति को नई मजिद प्रदान कर नाटक में निहित बन्ध का भी उद्घाटन करता है ।
- ३ उसे सहयोगियों के प्रति बांछित व्यवहार भी आना चाहिए ।

मई बार संवेदनशील नाटककार समझता है कि निर्देशक हास जैस मर्ताव करता है दाना ही नहीं नाटक के साथ मनमातो भी करता है । नाटक का वास्तव में उमने लिए भी अपनी महत्वाकांक्षा का माध्यम भर है । ' निर्देशक वातालाप और अभिनय को एक सिञ्चित दिशा प्रदान करता है जिससे सम्पूर्ण नाटक धीरे-धीरे एक बांछित परिणाम पर पहुँचना है ।' (सर्वदानन्द, रगमच) । कुछ अंश में उसे डिक्टेटर होना चाहिए क्योंकि उसे काम लेना है । उसे यान्त्रिक उपकरणों की भी जानकारी हानी चाहिए । राजकुमार के अनुसार— "निर्देशक को अभिनेता के साथ रगमच के अन्य नामों, दर्शकों और दर्शक-मध्य पर भी ध्यान रखना चाहिए ।" (राजकुमार, नाटक और रगमच) । इससे अतिरिक्त उसे सामाजिक उत्तरदायित्व की भावना से परिपूर्ण होना चाहिए । अतः प्रस्तावित नाट्य प्रस्तुति का अर्थ, प्रयोजन तथा आयामों की समझ के बाद ही एक अच्छा निर्देशक अपने अभिनेताओं, दर्शकों के साथ सवाद की स्थिति में खड़ा हो सकता है । इसलिए गोविन्द चातक के शब्दों में कहना उचित है कि—वह सज्जन का गुण सज्जन करता है । (रगमच) ।

जगदीशचन्द्र माथुर एक उचित निर्देशक की दृष्टि का निर्वाह भी करते हैं, क्योंकि उहाँ का मत का ध्यान रखत हुए सामाजिक परिस्थितियों का सक्षिप्त रूप अपने नाटकों के द्वारा दर्शकों तक पहुँचाने का प्रयत्न भी किया है । उन्होंने दर्शकों की रूचि का ध्यान रखते हुए ऐतिहासिक-पौराणिक कथानकों का चयन किया है । साथ ही नाटक की विषयवस्तु, यथार्थ वातालाप, ऐतिहासिक एवं पौराणिक चरित्र-चित्रण का भी उचित ध्यान किया है । क्योंकि निर्देशक की सफलता बहुत सीमा तक नाटक-चयन पर निर्भर करती है । प्रस्तुतीकरण की विधि का निर्धारण भी निर्देशक का दूसरा महत्वपूर्ण कार्य है । उन्हें इतिहास की, पौराणिक विषयों की पूरी जानकारी थी इसलिए "कोणार्क" में मध्यकालीन उड़ीसा मंदिरों की परम्परा में कोणार्क मन्दिर का चित्रण किया है । ' शारदीया' में सन् १७६४ की मराठी और हैदराबाद के निजाम व बीच खर्दा के युद्ध का चित्रण है ता "पहला

राजा" में ऐतिहासिक और पौराणिक कथानकों का मिश्रण है। दशरथनन्दन पौराणिक नाटक है। माथुर के नाटक-चयन में लेकर प्रस्तुतीकरण तब की प्रक्रिया में निर्देशकीय दृष्टि ही परिलक्षित होती है। उन्होंने कोणाक के परिशिष्ट में निर्देशकों के लिए उचित संकेत भी दिए हैं।

माथुर नहीं चाहते कि निर्देशक उनके नाटकों के साथ हृद से बढ़कर मनमानी करें। अतः अपने लेखन में वह निर्देशनीय संकेत भी बार-बार देते हैं जैसे "माथुरी तेजी से जाती है, दर्शकों में उत्सुकता मय सवाद, प्रवाण, दर्शन नारिया की दिशा पर उनकी आपसी बातचीत सुनाई पड़ती है—सीता के सधिया सहित आते समय सधियों का मंगलपान, लेकिन नेपथ्य में तुलसी और बृन्दपाठ तथा नर-नारियों की आपसी बातचीत उसके ऊपर स्पष्ट सुनाई पड़ती है।" (दशरथनन्दन)। इस प्रकार उनकी दृष्टि सदैव इस बात पर टिकी रहती है कि निर्देशनीय कृत्य वही कृति को मूल संप्रदान से भटका न दे।

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटक एक कुशल संवेदनशील तथा मृजनात्मक एवं कल्पनाप्रवण निर्देशक की मांग करते हैं। निर्देशक का गुण सम्पन्न होना उनकी पहली शर्त है। वह चाहते हैं कि उनके नाटकों का मंचन ऐसा निर्देशक करे जिसे में नाटक-चयन की समझ हो, जो प्रस्तुतिकरण की तकनीकी विधि का निर्धारण कर सके तथा जो रंगकर्मियों, संगीतकारों आदि में तालमेल पैदा कर सके।

कुल मिलाकर जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों के अनेक निर्देशकीय आयाम हैं। उनमें निर्देशक की अपेक्षाओं का पूर्ण निर्वाह है। वे निर्देशकीय सूचना-मकता को चुनौती देते हैं, प्रस्तुतीकरण में दिशा निर्धारण के अनेक विचल्य प्रस्तुत करते हैं, रंगकर्म के प्रयोग को भाषाहीन मृगान्त देते हैं और आधुनिकता तथा युगीन सत्य का वाञ्छित समावेश करते हैं।

३ अभिनय-सम्यग्धी प्रयोग

भारतीय आचार्यों ने नाटक को दृश्य वाच्य माना है। नाटकीय साधन के रूप में संवाद का जितना महत्वपूर्ण स्थान है, उतना ही दृश्य विधान का भी है और उनमें अभिनय का महत्व किसी प्रकार भी कम नहीं है, क्योंकि वाच्य के अर्थों को गामाजियों तथा शब्दों का सर्व-प्रमुख साधन अभिप्राय ही है। अभिनय" शब्द या व्युत्पत्तिपरक अर्थ बताते हुए सर्वदानन्द जी लिखते हैं—"अभिनय शब्द संस्कृत के 'नी' धातु से बना है। 'नी' का अर्थ है पथ निर्देश। इसी धातु से नेता की व्युत्पत्ति होती है जो नेतृत्व रखने की क्षमता रखता है। 'अभि' उपसर्ग से नेतृत्व के अर्थ को अतिरिक्त बल मिलता है। (सर्वदानन्द रणमच)। हिन्दी साहित्य शास्त्र के अनुसार "अनुकृति अभिनय कहलाता है।" मानविकी पाठ्याभ्यास कोश के अनुसार—"अभिनेता वह व्यक्ति जो पात्र निरूपण का अभिनय करता है।

उठी है और स्वयं नाटक के सम्बन्ध में लिखते हैं कि—मेरा निजी अनुभव है कि यदि रगमच पर मानस जैसे गौरवग्रथ प्रस्तुत किए जाएं तो उनका वाक्य सौन्दर्य-कथा और बुनियादी सन्देश सामान्य दर्शक अधिक आसानी से हृदयगम कर सकता है। ऐसी हालत में निरायास ही बहुत-सी बातें उनके मन में ठहर जाती हैं।

अतः उपर्युक्त विवेचन के आधार पर हम निश्चित रूप से कह सकते हैं कि जगदीशचन्द्र माथुर की नाट्य साधना अभिनय सम्बन्धी प्रयोगों से ओतप्रोत है क्योंकि उनकी नाट्य पद्धति भारतीय नाट्य परम्परा और कवि के प्रतिभा प्रयोगों से अलङ्कृत है। उनकी नाट्य-पद्धति को समझते हुए कुशल अभिनेताओं के द्वारा साधन सम्पन्न रगमच पर उनकी नाट्य कृतियों का सफल आयोजन हुआ भी है तथा हो भी सकता है।

४ दर्शकोन्मुखी प्रयोग

रगमचीय प्रस्तुति में दर्शक का बहुत महत्त्व है क्योंकि दर्शक रगमचीय नियमों का केवल दर्शक न होकर उमका बोधक है। दर्शक की परिभाषा देते हुए कहा गया है कि—“वह जो खेल, तमाशा या ऐसा ही और काम या बात चाब से या ध्यान-पूर्वक देखता हो वह दर्शक है। वह जो किसी काम, चीज या बात को किसी विशिष्ट उद्देश्य से बहुत ध्यानपूर्वक देखता रहता हो।” (रामचन्द्र वर्मा, मानक हिन्दी कोश) वास्तव में नाटककार को कृति की रचना के पीछे विशेष रूप में दर्शक का ध्यान रखना चाहिए तथा दर्शक की भाव के अनुसार नाटक होना चाहिए। डॉ० ल मीनारायण लाल के शब्दों में—“स्वभावतः ये दर्शक न यथार्थवादी नाटक चाहते हैं, न अभी प्रयोगात्मक रगमच। ये सब नाटक चाहते हैं—कौसा नाटक? ऐसा जो एन और इनके विषय उनके दर्शन की उमके भीतर से बाणी दे मके, उन्ही के मानसचित्र, उन्ही राग-रग में जो उन्हे बाध मके। क्योंकि व्यायहारिक स्तर पर आज नाटककार ने पहले रगशास्त्र में दर्शक की समस्या है।” (आधुनिक हिन्दी नाटक और रगमच)। अपने विचारों को दर्शक तक पहुँचाने के लिए नाटककार को चाहिए कि वह पहले दर्शकों को जगीवार करे। घनिष्ठ रूप में आगे उनकी बुद्धि का सम्मान करे तथा उनकी सहभागिता का स्वागत करे।

प्रयोगशील दृष्टिकोण के प्रति अपूर्व निष्ठा का ही परिणाम है कि जगदीशचन्द्र माथुर अपने मूल के दर्शक की सीमाओं और अपेक्षाओं से बन्धुधी परिचित थे। वे अच्छी तरह समझते थे कि उनके नाटक का आम दर्शक किंग माहोल में जी रहा है, रत्ना और मनोरंजन के नाम से वह क्या पा रहा है, उमके अनुभव क्या हैं? वह यह जानते हैं कि दर्शक एन तरह के नाटकों से उच जाता है। रग मनोविज्ञान को समझते हुए उन्होंने अपने सभी नाटकों में अलग-अलग कथानकों का चनाय किया यद्यपि उन्ही कथावस्तु ऐतिहासिक और पौराणिक हैं। “गुबरसिंह की टो”

नामक कठपुतली नाटक अथवा लघु नाटक जो कि शुद्ध देहाती रगमच के लिए लिखा गया है, उसकी प्रस्तुति में दर्शकों का ध्यान रखते हुए निर्देशक के स्वर में मायुर जी कहते हैं—“मंच दर्शकों के बीच में आगे की तरफ आ जाए तो अच्छा, ताकि तीन ओर से दर्शक देख सकें। यह भी देहाती रगमच की विशेषता है। असल में लोक रगमच हर तरह से दर्शकों और अभिनेताओं के बीच की दीवार को दूर करता है, उनमें घुन-मिल जाता है। इस बुनियादी मिद्धात को याद रखिए।”

“गगन सवारी” में भी उन्होंने दर्शकों तक अपनी बात सम्प्रेषित करने का ध्यान रखा है क्योंकि आत्मा में ही दर्शकों को कठपुतली के समाशों का वासा पर्दा दिखाई देता है। जिससे उन्हें नाटक में होने वाली घटना का सचेत मिल जाता है। “कोणाक” में उन्होंने विशेष रूप में दर्शकों-मुखी प्रयोग किया है और कहते हैं—“कोणाक” का “युन्दवातिव” कथा की कड़िया प्रस्तुत करता है। किन्तु साथ ही दर्शकों का प्रतीक भी है, न सिर्फ उन दर्शकों का जो रगशाला में बैठे नाटक का अभिनय देखते हैं बल्कि उनका भी, जो रगस्थली में होने वाले, नियति के आश्चर्य-जनक खेलों का अवलोकन करते हैं, सजग और उत्सुकता जिन्हें रह-रहकर पीड़ित करते हैं, उत्सास और जिज्ञासा जिनके प्राण हैं और कर्मोदधि की उत्ताप तरंगों के बीच जो विषवास तथा सत्य की चट्टानों को देख पाते हैं।”

“शारदीया” में दर्शकों को विशेष ध्यान रखते हुए कहते हैं—“दर्शकों से इतना ही कहूंगा कि महानतम भावनाओं के उद्वेलन में भी उतने ही नाटकीय तत्त्व मिल सकते हैं जितने बाह्य परिस्थितियों के सघर्ष और घटनाक्रमों की गति में।” मायुर जी ने “दशरथनन्दन” में कई प्रयोग किए हैं जिनमें से एक दर्शकों-मुखी प्रयोग भी है। उन्होंने दर्शकों का हर स्थिति में ध्यान रखा है और प्रस्तुत नाटक वाक्यमयी भाषा में होने के कारण कहते हैं कि—“रगमच का दृश्य पाठ्य-प्रदर्शन प्रेशक की समस्त प्रत्यक्षीय इन्द्रियों को एक साथ ही सजग कर देता है। स्नायु-विनमण्डल सचेत हो जाता है। वह प्रेशक ही नहीं रहता। जो हो रहा है उसमें उसे स्वयं हिस्सा बन का सा आभास होता है।” मायुर जी निरन्तर दर्शकों को नाटक देखने को प्रेरित करते दिखाई देते हैं।

रगप्रक्रिया नाट्य की भीतरी निर्मिति है तो रगकर्म नाट्य की बाह्य निर्मिति है। “नाट्य प्रदर्शन में निदेशक और अभिनेता-अभिनेत्री की कृतियों के अलावा जो कुछ भी देखा जा सकता है वह रगकर्म का ही योगदान है।” (श्रीरेन्द्र नारायण रगकर्म)। पर्दा उठाने की अवस्था प्रवेश आते ही जो कुछ मंच पर दिखाई देता है वह दृश्योद्य और प्रकाशव्यवस्था का योगदान है। पात्रों के संवाद के अतिरिक्त जो कुछ भी सुना जाता है वह ध्वनि प्रभाव है। अभिनेता और अभिनेत्रियों को पात्रों के रूप में बदलने के लिए जिन रग रोगन का प्रयोग होता है, जिन पोशाकों का वाम में लाया जाता है वह है रूप-सज्जा और वेशभूषा का योगदान। जगदीश

चन्द्र माथुर ने आज की आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए अपने नाटकों में रंगमंच के सभी प्रमुख तत्वों को अविभाज्य अंग माना है।

५ मंच एवं अभिकल्पन के प्रयोग

मंचाभिकल्पन के लिए दो अन्य शब्द भी प्रमुख रूप से प्रचलित हैं—दृश्यबध, रंग-मंच। अंग्रेजी में 'स्टेज' और 'थियेटर' रंगमंच के दो पर्याय हैं। सामान्य और प्रचलित परिभाषा के अनुसार रंगमंच उस चबूतरे को कहते हैं, जो अगल-बगल और ऊपर से ढका रहता है, जिसके पीछे विचित्र अथवा सादा पर्दा लटकता रहता है तथा जिस पर नाटक के पात्र अभिनय करते हैं। मंचाभिकल्पन अपने आप में एक व्यापकता समेटे हुए है क्योंकि इसे हम रंगस्थल अथवा प्रेशागृह भी कह सकते हैं। जगदीशचन्द्र माथुर ने आधुनिक प्रदर्शन के लिए रंगमंच को अनिवार्य तत्व माना है।

मंचाभिकल्पन की यह अनिवार्यता है कि वह विशिष्ट आकारों और मंचों द्वारा लेखक की कल्पना को साकार करने में अभिनेता की मदद करे तथा वह अपना काम तीन रूपों में कर सकता है—

१. घटना या ध्यान का निर्देश।

२. घटना की परिपुष्टि।

३. नाटक का दृश्यात्मक और श्रवणात्मक आवरण।

नाटककार को नाटक के अनुसार ही मंचाभिकल्पन करना चाहिए क्योंकि अच्छा डिजाइनर यह भी मानता है कि उसके दृश्यबध पर लोग अभिनय करेंगे और उस अभिनय को लोग, दर्शक देखेंगे। अतः नाटककार सम्पूर्ण नाट्य-प्रदर्शन को एक समन्वित गुणनात्मक अभिव्यक्ति की सत्ता का अधिकारी बना देता है। जगदीशचन्द्र माथुर की यह विशेषता रही है कि उन्होंने सभी प्रकार के नाटकों की दृश्यात्मक और श्रवणात्मक अभिव्यक्ति की है। उनकी कल्पना इतनी सचकीली है कि वह एक दृश्यबध को दूसरे पर नहीं धोपते, जिस तरह एक अच्छा लेखक अपने पात्र को नहीं धोहराता।

भारत के नाट्यशास्त्र के अनुसार रंगमंच तीन प्रकार के होते हैं यथा—
निर्दिष्ट, चतुर त्रयस। इन्हें त्रय से ज्येष्ठ, मध्य और कनिष्ठ भी कह सकते हैं। भारतवर्ष में प्रायः तीन प्रकार के मंच चले आ रहे हैं—चौपटाकार, चक्रित और घुंघे रंगमंच। राजकुमार के अनुसार—“रंगमंच-स्थल के विभाजन का दूसरा तरीका सारी दुनिया में प्रचलित है। इससे अनुसार रंगमंच छ भागों में विभाजित है—१. अग्रिम दक्षिण भाग, २. अग्रिम मध्य भाग, ३. अग्रिम वाम भाग, ४. दक्षिण पृष्ठ भाग, ५. मध्य पृष्ठ भाग, ६. वाम पृष्ठ भाग। इसकी व्यापक

उपयोगिता भली भाँति प्रमाणित हो चुकी है।" (नाटक और रंगमंच)। इनका महत्व यह है कि इसमें डिजाइन के अनुरूप रंगमंच पर साज-सज्जा लगाने में सुविधा होनी है और ठीक-ठीक यह समझा जा सकता है कि डिजाइन में दिखाई गई कौन-सी वस्तु रंगमंच के किस भाग पर होनी चाहिए, यह स्पष्ट होने पर नाटकीय अभिव्यक्तियों में उस वस्तु का महत्व भी छिपा नहीं रहता। सर्वदानन्द के अनुसार—“सफल मंचबन्ध उमें ही कहा जा सकता है जो—१. नाटक के काल का आभास दर्शकों को दे, २ जिस समय जो घटनाएँ या संवाद हो रहे हों, वह जहाँ से हो रहे उम स्थल विशेष का आभास दें, ३ नाटक के चरित्रों की सामाजिक स्थिति को सूचना दें, ४ श्रुति से अवगत कराएँ, ५ दिन का कौन-सा समय है, इसका परिचय दें।” (रंगमंच)।

जगदीशचन्द्र माथुर ने मंचाभिकल्पन के व्यापक शब्द की सीमाओं को अपने नाटकों में समेटा है तथा उनकी अनिवार्यता को समझते हुए कहते हैं—“वह कौन-सा रंगमंच होगा और कौन-सा वह नाट्यशैली—जो हमारे समाज में उपयुक्त स्थान पा सके।” (कोणार्क)। जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों की दृश्य-सज्जा बहुत सरल और सामान्य है। वे दृश्य-सज्जा के सम्बन्ध में पर्याप्त रंग-संकेत देते हैं जो दृश्य-बोध, नाट्यस्थिति, पात्रों के हाव-भाव, उनकी वच, वेशभूषा आदि के सम्बन्ध में पर्याप्त परिचय देते हैं। “कुवर्सिंह की टेक” उन्होंने खुले रंगमंच के लिए लिखा है। वह कहते हैं—“यह नाटक अनेक पर्वों वाले शहरी रंगमंच के लिए नहीं लिखा गया है। न इसमें पर्व बदलने की जरूरत है न सीटिंग तैयार करने की।” उन्होंने साथ में रंगमंच के चित्रों द्वारा दृश्य-सज्जा स्पष्ट कर दी है जैसे—‘ऊपर वाला चित्र देखिए। यही है खुला रंगमंच, पीछे बांस और चटाई और फूल का बना पर्दा—दोनों ओर कुछ आगे हटकर चटाई की दो ओटें हैं। ये ओटें इस नाटक के बहुत काम की हैं। रंगमंच की सजावट के लिए गेरू और धूने के रंग का इस्तेमाल कीर्ति और करपना के डिजाइन लीजिए।

“यह कोशिश न कीजिए कि महल या जंगल या गंगा का बिनारा दिखाया जाए। वे दृश्य मूकधार की याता में ही पिच जाते हैं। मंच दर्शकों के बीच में आग की तरफ आ जाए तो अच्छा ताकि तीन ओर से दर्शक देख सकें—यह भी देहाती रंगमंच की विशेषता है।” (कुवर्सिंह की टेक)। अतः उन्होंने इस नाटक में मूलतः देहाती रंगमंच की बनावट की है तो ‘गगन सवारी’ में कठपुतली के रंगमंच की स्थापना की है ‘जिह्वा खन के शुरू में दर्शकों को कठपुतली के तमाशे का काला पर्दा दिखाई देता है। मंच के एक ओर एक वृक्ष का तना और उसके पास ही पत्थर का टुकड़ा दिखाई देता है। बाकी मंच खाली है।” (गगन सवारी)।

“कोणार्क” में प्रत्येक अंक में—“एक बंस का भीतरी भाग मन्दिर की विशाल

चहारदीवारी के भीतरी मुख्य मन्दिर से लगभग पचास गज दक्षिण-पूर्व की ओर एक भोग मन्दिर है। यह कमरा उसी में स्थित है और मन्दिर के निर्माण के दिनों में महाशिल्पी विष्णु का निवास-स्थान है। सामने तीन द्वार हैं, जिनमें से बीच वाले को छोड़कर बाकी दोनों छिड़की जान पड़ती हैं। छिड़की के बराबर स्तम्भ हैं। उधर कुछ आधी उत्कीर्ण मूर्तियाँ पड़ी हैं। कुछ पाषाण रखे हैं, जिन पर की गई खुदाई नजर पड़ रही है। कुछ छँनिया और अन्य औजार भी पड़े हैं। बाईं छिड़की के पास एक लम्बी चौकी रखी है जिसके सिरहाने की तरफ लकड़ी की ऊँची पीठ है।” (बोणार्क)

अब दो में (महाशिल्पी विष्णु का वही कक्ष। मध्याह्न काल। कक्ष पहले की अपेक्षा अधिक सुव्यवस्थित है। बातायन और द्वार में रण एवं पताकाओं से सुशोभित मन्दिर की आभा उत्कलन नरेश की उपस्थिति घोषित करती है।)

अब तीन में (मन्दिर के गर्भगृह में सटा हुआ अन्तराल। समय रात्रि का दूसरा प्रहर। गर्भगृह के बपाट टीक दीप में है और बन्द है, दीपक के मद प्रकाश में बाईं ओर स्तम्भ के निकट एक मूर्ति की ओर निमिषेय देखता हुआ विष्णु दीखता है। प्रस्त और अधीर मुद्रा। एक मुठ्ठी बधी है। कन्धे पर उतरीय।)

चारदीवारी की दृश्य-सज्जा शर्जोराव के मकान के एक कमरे, युद्ध के निकट सिना नदी के किनारे एक तम्बू और म्हालियर के किले के एक तहखाने से सम्बद्ध है। यह दृश्य-सज्जा किसी भी प्रकार से कठिन नहीं है। “पहला राजा” में तो इतनी भी स्थूल दृश्यता नहीं। उसमें बहुत सा कार्य नट और सूत्रधार के सवाबों तथा प्रकाश और अंधकार की योजना पर अवलम्बित है। जबकि ‘दशरथनन्दन’ रामलीला के मंच पर अधिक उपयोगी है। मूल का पाठ भी वाचक करता है। वाचक गद्य कहता है और पात्र उसे दोहराता है। माइक्रोफोन आने पर इस प्रवृत्ति में अन्तर आ गया है। वह कहने है—“वस्तुतः रेडियो के सूत्रधार या वाचक से गदियों पहले असम के अधिपतिनाट, ग्रज की रामलीला और रामनगर की रामलीला में सूत्रधार यों वार वार सामने आकर कथा के सूत्र को सम्भालता रहा है। मैंने उसी परम्परा का आगे बढ़ाने की चेष्टा की है। शालियों की कल्पना भी नितास मेरा अन्वेषण नहीं है, केरल में शहियाट्टम से उन प्रदर्शनों में जो मन्दिरों के महावज्रम्भ में होते हैं। कुछ दृश्य असाधारण होने के कारण मुख्य दृश्य से अलग प्रदर्शित होते हैं। सूत्र रूप में पात्रों का एक स्थान से दूसरे स्थान पर उसी मंच पर जाना, जैसे विश्वामित्र के साथ राम-लक्ष्मण की यात्रा या राम-लक्ष्मण का जनरगुणे में घूमना यह भी परम्पराशील रगमच की एक सामान्य रूढ़ि है।

अतः हम यह सबको हैं कि जगदीशचन्द्र माथुर ने तरह-तरह के रगमच की गल्पना की है ताकि सभी के सभी चक्षुरस्त्र ही हैं। उन्होंने प्राचीन रूढ़िप्रस्त पर-

पराओं को तोड़ा तो नहीं लेकिन अन्धानुकरण भी नहीं किया है। बल्कि इनके माध्यम से नई परम्पराओं को स्थापित करने का प्रयास किया है तथा मचाभिकल्पन की अनिवार्य शर्तों को मानकर चलने का पूर्ण प्रयास किया है तथा इसमें वे सफल भी रहे हैं।

६ लोक-गीतों, लोक-नृत्यों तथा कलाओं के प्रयोग

जगदीशचन्द्र माथुर का बाल्यबाल गांव में बीते होने के कारण तथा सरकारी काम-काजी जिन्दगी में वे ग्रामीण जीवन में निवृत्त सम्पर्क में आए होने के कारण उनके नाटकों में लोक जीवन तथा सस्कृति की अत्यन्त मिथि का प्रत्यक्ष दर्शन हुआ है। "कुबेर की टेक" में उन्होंने स्वीकार किया है कि लोक रंगमंच हर तरह से दर्शकों और अभिनेताओं के बीच की दीवार को दूर करता है और उनमें घुलमिल जाता है तथा उन्होंने लोकगीत "विरहा" का प्रयोग किया है—जोकि शाहाबाद में प्रचलित एक लोक गीत है—उसके बाद "पवारा" जो कि "जगदीशपुर" की पारिवारियां टोली के पदरीन मिया का है। "मेरे ध्येष्ठ रंग एकाकी" की भूमिका में कहते हैं—“उस दुविधा की छाप ही है जो मध्यवर्ग के शिक्षित समुदाय को ग्रामीण जीवन के विकास-सम्बन्धी आदेशों की ओर प्रेरित और कटु यथार्थ से भयभीत करती रही है।” इस दुविधा के बीच भी जगदीशचन्द्र माथुर के मन में ग्रामीण अनगढ़ अनपढ़ तथा नैसर्गिक जीवन के प्रति अपार भक्तता दिखाई देती है। लोक जीवन और कला के प्रति उनमें विषम आग्रह मिलता है। उनके एकाकियों और नाटकों में लोक मनीष के साथ लोक जीवन को यथेष्ट महत्त्व मिला है। शारदीया में ऐसा ही प्रयोग मिलता है। साथ ही वह कहते हैं—“इस अखिल भारतीय नाटक में वे सस्कृत नाटक और लोकनाट्य में निहित प्रगतिशील तत्वों को सम्मिश्रित रखने की अनिवार्यता पर बल देते हुए संगीत और नृत्य को भी उस का अनिवार्य अंग मानते हैं।” (शारदीया)

“पहला राजा” की भूमिका में कहते हैं—“कुछ सवाद वर्तमान बोलचाल की भाषा में है, गीता पर लोक शैली की छाप है। इसी से नाटक को यथार्थवादी रचना नहीं ठहराया जा सकता।” (पहला राजा)

उदाहरण-स्वरूप—समूह गीत

नीला या आममान, नीला आसमान
नील सरोवर में खिली अंजान
अनदेखी सोनजुही ।
नशीली थी आँख, रंगों की गौरव
नाहक किसी ने दिया ढाक
अनदेखी सोनजुही ।

मिली फिर भी टोह, टूटा न मोह,
मिट्टी की गन्ध । तो कैसा विछोह ?

घरती की गन्ध बसी मेरे मन मे,

अनदेखी सोनजुही ।" (पहला राजा)

दशरथनन्दन तुलसी के 'रामचरितमानस' पर आधारित नाटक है । "रामचरितमानस" पर लोक शैली की छाप दिखाई देती है । तथा मायुरजी ने भी इसी शैली को अपनाकर प्रयोग कर दिखाया है । वह स्वीकार करते हैं—“धर्म कहिए अध्यात्म कहिए, भगवत् भक्ति कहिए, तुलसी, साहित्य, तुलसी का शिल्प, उनकी कला, उनके बिना सारहीन होगी । इसलिए इस नाटक में बिना हिचक उसकी घोषणा की गई है । मायुर साहव की एक विशेषता उनको अनुप्रमेय महत्त्व पूर्ण स्थान प्रदान करती है और वह है आई० सी० एस० होने के बावजूद ग्रामीण वातावरण, लोक सस्कृति और लोकहित के प्रति मोह । यह एक ऐसा गुण है जो उस वर्ग के व्यक्तियों में खोजने में भी नहीं मिलता था । किन्तु मायुर साहव में इसकी प्रचुरता थी । इसके प्रमाण हैं— सन् १९५५ में वैशाली महोत्सव का आयोजन और तत्पश्चात् रेडियो के माध्यम से लोक-संस्कृति मूलक लोकनृत्य, लोकगीत, तथा कथा कथाओं के प्रसारण का प्रवर्तन कराया । “बोलते क्षण” नामक निबन्ध संग्रह का ‘अब आप ही चुनिए’ शीर्षक इस दृष्टि से अवलोकनीय है । उनकी इच्छा थी कि भारत के विभिन्न प्रदेशों की लोककला को सदैव सुरक्षित रखा जाए और लोक कला तथा कलाकारों को अपने मूल स्थानों में सम्मानित किया जाए । उन्हें लोक जीवन की अपेक्षा हमेशा अखरती रही है । अतः इससे सिद्ध होता है कि मायुरजी लोक-जीवन और लोक संस्कृति के महान् हितपी थे ।

७ प्रकाश-व्यवस्था के प्रयोग

रंगमंचीय प्रस्तुति का यह सबसे महत्त्वपूर्ण घटक है । नाटकीय कला के वास्तविक सौन्दर्यावर्षण तथा उद्दीप्ति को विकसित करने वाला यह महत्त्वपूर्ण तत्त्व सिद्ध हुआ है । क्योंकि अभिनय कला तथा उनके माध्यम से गति तथा कार्य को पूर्णतः व्यक्त करने के लिए पर्याप्त तथा समुचित प्रकाश की आवश्यकता है । बीरेन्द्र नारायण के अनुसार—“रंगमंच पर प्रकाश-व्यवस्था का सिर्फ इतना ही काम नहीं कि नाट्य-प्रदर्शन जैसी समन्वित अभिव्यक्ति के विभिन्न अंगों के योगदान को दिखाए बल्कि प्रकाश-व्यवस्था ही वह चीज है जो विभिन्न अंगों के योगदान को समन्वित करती है ।” (रंगमंच) । यह घटक सम्प्रेषणीयता का महत्त्वपूर्ण साधन माना जाता है । हालांकि गुप्त के अनुसार—“प्रकाश योजना आलोक और सज्जा का एक कृत्रिम साधन है ।” (नटरंग अंक ६) । फिर भी प्रकाश व्यवस्था का प्रयोग आरम्भ से ही होता रहा है । यह बात और है कि उस समय प्रकाश-व्यवस्था की इतना

महत्त्व नहीं दिया जाता था और उपकरणों की सुविधा भी उपलब्ध नहीं थी। साथ ही आज प्रकाश-व्यवस्था का रूप परिवर्तित हो गया है। पर्दों को उठाने-गिराने की आवश्यकता अभिनेता परछाईयों के सवान क्रमशः तिरोहित हो सकते हैं। अग्रिम दृश्य वाले अभिनेताओं का मंच पर आगमन भी स्वाभाविक सीर पर हो सकता है और अन्धकार की योजना में मंच सज्जा भी की जा सकती है। प्रस्तुत प्रकाश का प्रयोग नाटक के उठते गिरते व्यापार को रखाकित करने, चल देने वातावरण की सृष्टि करने और छोटे-छोटे आंतरिक तथ्य तथा अन्तिम चरण बिन्दुओं को निर्मित करने और दृष्टि केन्द्र में स्थिर रखने के लिए महत्त्वपूर्ण समझा जाने लगा।' (शिवराम माधो, नाटक और रंगमंच) अन्त रंगमंचीय व्यापार में प्रकाश व्यवस्था की महत्त्वपूर्ण भूमिका स्थापित करते हुए रघुवश कहते हैं—“नाटकीय कार्य तथा गति पर प्रकाश रंगों के सौन्दर्यात्मक सामयिक स आज उसके प्रभाव को अत्यन्त कलात्मक ढंग से सज्जित किया जा सकता है और उसमें ऐन्द्रिक उद्दीप्ति उत्पन्न की जा सकती है।' (नाट्यवला) इस प्रकार हम कह सकते हैं कि प्रकाश का प्रयोग बहुत सूक्ष्म चयन की पद्धति से किया जाना चाहिए।

जगदीशचन्द्र माधुर ने अपने नाटकों में प्रकाश योजना का भी सुन्दर प्रयोग किया है। उन्होंने दृश्य नियोजन में प्रकाश का प्रयोग करके उसकी अर्थवत्ता को बढ़ाया है। “गगन सवारी” में नीली रोशनी के द्वारा दृश्य में बदलाव आता है जैसे—जिस तरफ से झुमन आया है उधर जाता है। रोशनी नीली हो जाती है। पिपहरी की वारीक आवाज। जहाँ झुमन लेटा है वही स झुमन ही की शक्ल की दूसरी कठपुतली उड़ती है।’ अतः यही से कथा का आरम्भ होता है। अन्त में फिर कथा का वह प्रकाश संयोजन के द्वारा ही बदलता है। जैसे— करीब आती है और आती हुई वही लोरी गाती है जिसे सुनते-सुनते शुरू में झुमन सो गया था। उसकी वह पुतली चली जाती है। रोशनी बदल जाती है। सपन की नीली रोशनी की जगह साधारण प्रकाश, फिर दूसरी पुतली आती है।’ इससे न केवल रंगमंच का विस्तार होता है, बल्कि दुगुणा काम भी एक साथ रंगमंच पर प्रस्तुत होता है। “कोणार्क” के उपक्रम में ही नाटककार की जिज्ञासा का पता चलता है— क्षीने अन्धकार में कोणार्क के खण्डहर की हल्की झलक दिख पड़ती है। क्षण भर के लिए मौन और निविड अन्धकार। फिर अन्धकार को चीरती हुई प्रकाश की भेद-रेखा तीन आवृत्तियों को ज्योतिषित कर देती है, मंच के एक सिरे पर अग्रभाग में खड़े हुए मूकधार और दो वाचिकाएँ।” दूसरे और तीसरे अंक में उपस्थित भी इसी वातावरण की उपज है, किन्तु उपसंहार में अन्धकार के बीच भी प्रकाश की किरणों को उभारकर नाटककार ने अपने नाटक के कथ्य को जोड़ने का प्रयत्न किया है। गहन अन्धकार कम हो जाता है और कोणार्क के खण्डहर की वही

शलक, जो उपक्रम में देखी थी—गूँघार और वाचिवाए सामने आती हैं और प्रकाश की किरणें एक-एक करने उन पर पड़ती हैं। “शारदीया” में रगमच के काव्य को कव्य के अनुसार ही प्रकाश में घटित होता न दिखाकर अन्धकार में ही सब त्रियाआ का नियोजन करते हैं। प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में नरसिंह कहता है—
 “गहरे अन्धकार में मैंने मुस्कराती चादनी का अगुभव किया है। वायजावाई।”
 अमश अंधकार—वायजावाई के नैना में आसू भरें हैं।” नरसिंहराव अंधेरे तह-
 खाने में बंदी है। द्वितीय अंक के दृश्य दो में इसका उद्घाटन इस प्रकार होता है—
 पाच छ महीने बाद ग्यालियर के किल के नीचे एक अन्धकारपूर्ण तहखाना जो
 बारागार की तरह इस्तेमाल होता था। एक तम खिड़की में स भयभीत से प्रकाश
 की नन्ही किरण।” नरसिंह के लिए वायजावाई ही ज्योति है, वह कहता है—
 ‘चादनी।—शारदीया—वही तो असली चादनी है।—मेरी बाल कोठरी में उसी
 की ज्योति बसेगी, शारदीया की ज्योति।’ नाटककार न ‘दीपक’ के प्रकाश के
 द्वारा भी वातावरण में विक्षेप परिवर्तन किया है—‘दीपक उठाकर बाहर लगाता
 है। कोठरी का वातावरण बदल जाता है। गाढ़े अन्धकार के बाने में झराख
 से चादनी की धवल मुस्कान आप ही जगमगा उठती है। नरसिंह करघे में से
 कपड़ा निकालकर चादनी की ओर बढ़ाता है। अन्त में पूर्ण नाटक ‘प्रखर प्रकाश
 जो फिर पदों की छाया में लुप्त हो जाता है।’ पहला राजा में वाणाक की
 भाति ही नट-नटी और सूत्रधार के सवादा का रेखांकित करने तथा एक और दूसरे
 दृश्य के बीच सेतु बनाने के लिए प्रकाश और छाया का बड़ा सार्थक प्रयोग हुआ
 है। प्रकाश कभी मंच के आगे हिस्से पर पड़ता है तो कभी पिछले हिस्से पर।
 प्रकाश और छाया के माध्यम से बाघ पर काम करते मनुष्य की आकृतियाँ उभारी
 गई हैं— दूर टीने पर कुछ पुरुषों की पक्ति। आकृतियाँ ‘सिलुप्ट’ की भाँति
 दीख पड़ती हैं। उन लोगों के कंधों पर एक लम्बी रस्सी जिसका दूसरा छोर टीले
 के नीचे होने से अदृश्य है। इसी रस्सी द्वारा मानो कोई भारी पदार्थ खींचा जा
 रहा है। सबसे आगे वाला व्यक्ति पक्ति की ओर मुँह करके हाथों से बढाव के लिए
 इशारा करता है और स्वर भी उठाता जाता है। आवाजें कुछ ऐसी हैं—हेईसा।
 खीचो भाई। हेईसा। नीचे झुककर। हेईसा। चलता चल, हेईसा। थाडा
 और हेईसा। ‘दशरथनन्दन’ में भी वही प्रकाश को अनिवाय अंग मानते हैं।
 झाकी में देवी-देवताओं की आकृतियाँ स्पष्ट करने के लिए नीलाभ उजाले का
 प्रयोग करते हैं—‘नीलाभ उजाला। उसमें देवी देवताओं ब्रह्मा, शिव, सरस्वती,
 नारद, इन्द्र, गणेश इत्यादि के आकार धीरे धीरे स्पष्ट होत जात हैं।’ अन्त में
 पुनः नीलाभ प्रकाश में देवी-देवता लुप्त होते हैं। प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में
 नीलाभ प्रकाश में ही वसिष्ठ, दशरथ तथा अग्निदेव का आकार स्पष्ट होता जाता
 है। और इसी प्रकाश में मन्द होने पर आकार भी ढूँढ़ना पड़ जाता है। द्वितीय

दृश्य में ऐसा पता चलता है कि उन्हें प्रकाश-सम्बन्धी प्रयोगों की तकनीक का पता है। इसीलिए कभी वह मंच पर प्रवाश वगैरह करने की तरफ निर्देश करते हैं तो कभी तेज—जैसे—“बसिष्ठ और अन्य विपु छड़े हैं उनके ऊपर प्रवाश वगैरह है। विश्वामित्र और शिष्य पर ही विशेष प्रवाश पड़ रहा है और उनके साथ-साथ चलता जाता है।” अब दो का आरम्भ प्रवाश पुनः से होता है—“आरम्भ में थोड़ी देर के लिए प्रवाशपुनः तुलसीदास और उनकी मटली पर वेन्द्रित रहता है और वे उसी दोहे की पुनरावृत्ति करते हैं जिसे उन्होंने अब एक के अन्त में मरा था। “नाटककार ने प्रत्येक दृश्य और अब की समाप्ति में गमन अन्धकार का प्रयोग किया है और आरम्भ में प्रवाश पुनः का, नीलाभ रोगनी का अधिक प्रयोग है। नाटक के अन्त में भी—क्रमशः अन्धकार चतुर्थ दृश्य में समाप्त। प्रवाश केवल तुलसीदास और उनकी मटली पर वेन्द्रित रह जाता है।”

इसी प्रकार हम कह सकते हैं कि नाटकीय प्रदर्शन में वेधस प्रत्यक्ष करने की अपेक्षा प्रवाश में आभासित करने की सम्भावना का अधिक महत्त्व माना जाता है। उनका प्रत्येक प्रवाश सम्बन्धी प्रयोग प्रवाश के गुणों के एक निश्चित उपयोग को स्वतः चालित ढंग से व्यञ्जित करता है।

८ संगीत एवं ध्वनि का नया द्वायतेमाल

संगीत एवं ध्वनि नियोजन रगमच का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अंग है। “जिग तरह अभिनेता की शारीरिक उपस्थिति के लिए दृश्यबोध की आवश्यकता होती है उसी प्रकार उसका उच्चरित पत्रित के लिए अथवा उसके मौन के लिए, क्रिया-वलाप के लिए, ध्वनि प्रभाव का उपयोग किया जाता है। दूसरे शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि दृश्यबोध और ध्वनि प्रभाव एक ही काम करते हैं। सिर्फ उनके घरातल दो होते हैं। एक का सत्य दर्शकों की आँखें होती हैं, तो दूसरे का सत्य दर्शकों के कान।” (वीरेन्द्र नारायण . रगकर्म)

ध्वनि प्रभाव की अपनी अभिव्यक्ति होनी चाहिए। साथ ही नाटक की पत्रितयो में घुल मिल जाना चाहिए। तथा परिवर्तनशील होना चाहिए। समय और स्थान का निर्देश नाटक के घटनाक्रम का प्रदर्शन नाटक के क्रिया-वलाप की पुष्टभूमि और भाव दशा का निर्माण ध्वनि प्रभाव के कारण कर सकते हैं। ध्वनि प्रभावों के संयोजन में सम्प्रेषणीयता स्वतः महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त कर लेती है क्योंकि नाटक की सफलता इस सम्प्रेषणीयता पर ही निर्भर करती है। इससे नाटक की सुन्दरता बढ़ जाती है जैसे सर्वदानन्द कहते हैं कि—“ध्वनि प्रभाव और प्रकाश व्यवस्था यदि अच्छे हो तो प्रदर्शन में जान आ जाती है, अच्छे नाटक का सोन्दर्य द्विगुणित हो जाता है।” (सर्वदानन्द रगमच)

जगदीशचन्द्र मायुर के नाटकों में दूसरी तरफ संगीत नियोजन का भी पूरा

ध्यान रखा है। उन्होने सगीत के द्वारा विभिन्न वाद्ययन्त्रों का परिचय भी दिया है। सगीत नाटक में पक्ष की अनिवार्यता के साथ-साथ भाव प्रवणता की आवश्यकता को भी पूरा करता है। सगीत मानसिक अन्तर्द्वन्द्व, मन की विभिन्न गुणधियों को खोलता चलता है और भावों के सुन्दर और सूक्ष्म चित्रण को जन्म देता है।

जगदीशचन्द्र माथुर ने एक ओर ध्वनि तथा दूसरी ओर सगीत नियोजन को बखूबी निभाया है। दोनों ही तत्त्व नाटक की पवित्रियों के साथ घुल-मिलकर संपूर्ण इकाई बन गए हैं। जैसे सगीत का उन्हें पूर्ण ज्ञान था। वाद्यसगीत और गान जिसका प्रभावशाली ढंग से सफल प्रयोग माथुर जी ने किया है। उन्होंने प्रायः नाटकीय प्रभाव को धनाए रखने के लिए ही इनका प्रयास किया है। जिससे नाट्य स्थिति के अनुरूप वाक्यात्मक वातावरण और मनोमय जगत की सृष्टि हो सके। उनका सगीत कहीं-कहीं भावात्मक बन जाता है तो वहीं प्रतीकात्मक। "कुवर्तिसिंह की टेक" में सगीत के द्वारा ही सारी घटना आगे बढ़ती है। उसमें चित्र के द्वारा यह स्पष्ट करने की कोशिश भी की है और कहते हैं—“चित्र में देखिए। बाईं ओर से आगे डोलक और सारंगी वाले बैठे हैं। वे बराबर वहाँ बैठे रहेंगे, चूँकि अबसर नाटक में सगीत चलता है।” नाटक के आरम्भ में ही रगमच पर सूनधार और उसका साथी गाते हुए आते हैं और नाटक में होने वाली सारी घटनाओं के संकेत दे जाते हैं। जबकि 'गगन सवारी' में नाटककार ने सगीत और ध्वनि का विशेष रूप से एक नवीन प्रयोग किया है। क्योंकि पंजाबी लडकी को बही बिलीने के साथ ताल मिलाते हुए गाते दिखाया है तो वहाँ प्रत्येक प्रान्त की लडकी के कार्य के अनुसार उसे गाते हुए दिखाना भी उनके नाटक की विशेषता है। प्रत्येक प्रांत की लडकी के गाते हुए जाने से बेकप्राउड भी बदल जाती है। यही इन का प्रमुख प्रयोग है वहाँ "कुवर्तिसिंह की टेक" में कुछ दृश्य रगमच पर न दिखाए जाकर नेपथ्य में होते सुनाए जाते हैं तथा सूत्रधार और साथी उनकी ओर संकेत करते कुछ इस प्रकार के चित्र खींचते हैं, जैसे सजय न घूतराष्ट्र की भभी आछी के सम्मुख खींचे थे।

"कोणार्क" नाटक का आरम्भ ही सगीतात्मक शैली में होता है—“कला की जीत। अटल विश्वास जगाए, घण्टर साता है।” 'कोणार्क' के उपक्रम में माथुर जी ने इस प्रकार सगीत की व्यवस्था की है—“सम्प्रति जगत् का स्वर। उत सगीत की अन्तिम ध्वनिवा ऐसी है जैसे सागर की लहरों का अनवरत न धकने वाला, सृष्टि की व्यग्रमयी वेदना से परिपूर्ण स्वन। इसी प्रकार तृतीय अंक के 'उपक्रम' में घटना का सगीत के माध्यम से प्रतीकात्मक रूप है। 'बही विराट नेपथ्य सगीत, किन्तु पहले की अपेक्षा अधिक हलचलपूर्ण, मानो शिव का प्रलयकर

तोड़व राग हो ।" तृतीय अंक के अन्त में विष्णु की प्रतिशोध भावना संगीत के द्वारा इस प्रकार प्रखर हो गई है—“अन्धकार गाढा हो जाता है और सहसा एक विधिपूर्वक वाद्य संगीत उमड़ उठता है, जिसमें मृदंग इत्यादि ताल वाद्य विशेष मुखर है ।” उसके बाद संगीत क्रमशः मंद हो जाता है । इस प्रकार कहा जा सकता है कि उन्होंने संगीत के माध्यम से सवादों में, भावों में प्रयोग करके दर्शकों/पाठकों के हृदय में प्रवेश करने की चेष्टा की है । गोविन्द चातक की धारणा है कि “शारदीया म वाद्य संगीत में उपयोग के लिए निर्देश नहीं हैं, यद्यपि अन्तिम दृश्य में उस के लिए पर्याप्त स्थान है ।” जबकि यह धारणा उनकी गलत सिद्ध होती है क्योंकि मायूर जी न द्वितीय अंक तक दृश्य एक में वाद्ययन्त्र ‘तबूरे’ का प्रयोग अपने पात्रों से करवाया है—“बायजाबाई एक चौकी पर बंठी गाना सुन रही है । गाने वाली एक मुसलमान गुबती है जो तबूरा नीचे रख देती है ।” अतः इस प्रकार के प्रयोगों से मायूर जी की संगीत एवं ध्वनि के प्रति विशेष जानकारी मिलती है । “पहला राजा” में वाद्यसंगीत एवं ध्वनियों का संयोजन अधिक सुपर हुआ है । गोविन्द चातक कहते हैं, “इस नाटक में कई ऐसी मिसकीय नाट्य परिस्थितियाँ हैं जिन्हें नाटकीय विश्वसनीयता तथा अति प्राकृत तत्त्व की विलक्षणप्रधान करने के लिए भावा और नाट्य स्थितियों को रेखांकित करने वाला संगीत अनिवार्य हो जाता है ।” (नाटककार जगदीशचन्द्र मायूर) जब शंकराचार्य सुनीता से वन की देह का मयन करने की आज्ञा मागते हैं तो उसके साथ “एक विराट वाद्य संगीत जिसमें यज्ञ ध्वनि का सकेत है” उत्पन्न होता है और जब सत्यरूप में देह मयन आरम्भ होता है तो उसके साथ ‘पृष्ठभूमि में तालवाद्यों का मदनोद होना शुरू होता है— डमरू की आवाज कुछ ऊँची होती है— डमरूओं का निनाद” होता है । यह संगीत भावात्मक वातावरण के निर्माण के साथ प्रत्येक तत्त्व अर्चना और पृथु के प्रणय प्रसंग को भी उभारता है तो पृथु अर्चना से अपने दो रूपों की चर्चा करता है— “मैं ही डमरू और मैं ही बसो ।” दोनों आलिंगनबद्ध होते हैं । नेपथ्य में “नगाड़े और डमरू की ध्वनि के बीच बसो का अनुराग भरा स्वर ।” अतः इस प्रकार संगीत का संयोजन उनके नाटकों का विशेष प्रयोग बतकर उभरा है । जबकि दशरथनन्दन में उनका संगीत प्रयोग परिपक्वता की सीमा पर पहुँचा हुआ दृष्टि-गोचर होता है जैसे वह लिखते हैं—“देवी देवताओं की स्तुति वृन्दगान के रूप में । स्तुति की पहली दो पक्तियाँ पुरुष स्वर में, उसके बाद की दो पक्तियाँ स्त्री स्वर में—इसी क्रम से गाई जाती हैं । अन्तिम दो पक्तियाँ सारा देवीगण समूह मिलकर है । ध्यान रहे कि स्तुति का प्रत्येक शब्द स्पष्ट हो और वाद्य अत्यन्त मंद ।” मगर इसी प्रकार अंक दो के दृश्य चार में अनेक वाद्यों का सम्मिलित स्वर का प्रयोग इस प्रकार मिलता है—“जयमाल पड़ते ही अनेक स्वरों में जय-जय ध्वनि । तरह-तरह के वाद्यों के स्वर—नुसुमो जितयो-विरदावलिया । अनेक सम्मिलित स्वर ।

धीरे धीरे कम होते हुए मान । बाध स्वरो के बीच राजाओ की आपसी वर्णश ध्वनि ।” इस प्रकार उन्होंने संगीत का नया प्रयोग हमारे सामने प्रस्तुत किया है ।

जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में ध्वनि-प्रभाव मुख्यतः रेडियो नाटक का उपादान है, इसका प्रयोग उन्होंने पार्श्वध्वनि के रूप में किया है “जिससे मालूम होता है कि काम जारी है ।” “शारदीया” में नेपथ्य में आती “गोलावारी और नारंगसो की आवाजें गुनाई देती ।” जेलखाने का लोहे का दरवाजा खुलन-बंद होने की ध्वनि करता है । ‘पहला राजा’ में भी बाँध पर काम करते लोगो का आभास ध्वनि-प्रभाव के रूप में देने का प्रयत्न दिखाई देती है । नेपथ्य में समूह स्वर, पहले अत्यन्त मन्द और दूर, क्रमशः निश्चि और गम्भीर । लगता है अनेक मजदूर किसी भीषण प्रयास में लगे हैं ।” “दशरथमन्दन” में ‘समिधा’ के कड़कन की ध्वनि, छडाउओ की मद होती हुई ध्वनि, “नाट्यधर्मो युद्ध के पूरे प्रभाव के लिए उप-युक्त क्रम में मृदग या ढोल पर हलकी थाप दी जानी चाहिए ।” सीता के कवणो की ध्वनि, ये ध्वनि प्रभाव निश्चयतः कथावस्तु के महत्वपूर्ण अंग के रूप में जुटाए गए हैं ।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि जगदीशचन्द्र माथुर के पात्र वास्तविकता से अधिक प्रभावशाली होते हैं क्योंकि वे स्वयं वाच्य बनकर काव्यमयी भाषा का प्रयोग करते हुए अपनी मनोभावनाओ की ग्रन्थियाँ की खालत चलते हैं । उनके गीत समसामयिक जीवन का प्रतीकात्मक और विवादात्मक रूप हो जाते हैं । ध्वनि तथा संगीत संयोजन का अनूठा समावेश उनके नाटकों की मुख्य विशेषता है ।

६. वेश-विन्यास में परम्परा और प्रतीको के प्रयोग

वेशभूषा पात्र का बाह्यावरण है । वेशभूषा के चुनाव या उसका रूपावली में चार बातों का ध्यान दिया जाता है । चरित्र, नाटक, प्रचार सामग्री । क्योंकि बीरेन्द्र नारायण कहते हैं, कि—“वेशभूषा चाहे किसी भी नाटक के लिए निर्धारित की जाए, यह जरूरी है कि वह न सिर्फ पात्रानुकूल हो, बल्कि प्रदर्शन की दिशा और नाटक की आत्मा को भी उजागर करे ।” (रंगकर्म) इसका प्रभाव प्रत्यक्ष रूप से दर्शकों के ऊपर पड़ता है । वेशभूषा द्वारा व्यक्तित्व और चरित्र का निरूपण की सम्भावनाओं की सहज कल्पना हो सकती है । इसकी सतर्कता के लिए कुछ नियमों का पालन होना अनिवार्य है जैसे—

१. पात्र के स्वभाव से जानकारी हो
२. पात्र की उम्र का ध्यान
३. पात्र की सामाजिक व्यवस्था और व्यक्तिगत रीति का निरूपण
४. स्थान और काल का निरूपण
५. पात्र की मनोदशा का वर्णन ।

प्रयोगधर्मो नाटककार : जगदीशचन्द्र माथुर

इस तरह व सामा य मकेतो के द्वारा बहुत सारे अय सनेस भी मिलते हैं। आभूषण भी वशभूषा के अग माने जाते हैं क्योंकि वशभूषा और आभूषण एक दूसरे के पूरक हैं पात्रों की पोशाकों की ओर श्री माधुर ने नाट्य जगत का ध्यान आकृष्ट किया था। वशभूषा सम्बन्धी मनमानी आलोचना की थी। आपके अनुसार दक्ष निर्देशक को यदि प्राचीन युग का प्रदर्शन करना है तो उस उस काल के चित्र तथा मूर्तियों का अध्ययन करके यथा सम्भव वैसी ही वेशभूषा उपस्थित करनी चाहिए। यदि आधुनिक समाज का दृश्य है तो जिस वय का कोई पात्र है उसी के अनुरूप वस्त्र भी रखने चाहिए। अतः इन सब बातों का ध्यान उठाने नाटक में रखा है। वह युग की परम्परा को तथा उसी युग के प्रतीका का लेकर आगे बढ़ है। कुवर्सिंह की टव में कहते हैं— पुस्तक में दिए गए चित्र में वशभूषा का कुछ अंदाजा लगता है। लेकिन ये चित्र कठपुतलियों पर आधारित हैं इसीलिए इनमें कुछ अतिरजता है। आप तो सीधी-सादी उन्नीसवीं सदी की वशभूषा रख सकते हैं। नावरकर के भारतीय विद्रोह के इतिहास में अनेक ऐसे चित्र हैं जिन से वशभूषा निर्धारित करने में मदद मिलती। कुवर्सिंह एक ऐतिहासिक पात्र हैं वश विद्यास और रूप का वणन इस प्रकार किया है— ७५ वर्ष की आयु पर बमर भीषी लम्बा इकहरा बदन भारी रंग नुकीली नाक तेजस्वी नेत्र गलमुच्छेधने और मुँह हल्की। अचकन साफा तलवार। नाटक में भाजपुरी के गीता की वश की छाप है— यह है भाजपुरिया सवरिया। घरदार जामा पगड़ी दुपट्टा और पाजामा पहने हाथ में तलवार लिए पवरिया का आना। गगन सवारी का मुख्य पात्र शुभन जुलाहा है और नीकर जमाल है उसकी वेशभूषा भी उसी के अनुकूल है— इसमें माधुर जी ने अलग-अलग पात्रों की वशभूषा की धर्चा इस प्रकार की है—

१ अग्रणी वशभूषा

बारीक नाइलान की साड़ी और परिस कट का ब्लाउज। नोजवान छैला मोम की मुँह और हालीवुड का सूट पहन—नई नवली पहने बठा है विरविस—नही नही पतलून। नही नही अमरीकन जीन।

२ पजाबी युवती

सतवार दुपट्टा आठ दही बिला रही है। इसी प्रकार करमोरी लड़की अपने पल्लू का कसी दिखाती है। आ कि उसकी वश विद्यास का प्रतीक है कोणाक के पात्रों के लिए वेश विद्यास के लिए माधुर जी परिशिष्ट एक में कहते हैं—

वेशभूषा के लिए देखिए अजंता के चित्र और कोणाक और भुवनेश्वर की कुछ मूर्तियों के चित्र जो पुरातत्व विभाग नई दिल्ली से मिल सकते हैं ऐसी दो मूर्तियों के रखाचित्र पुस्तक में अंकन दिए गए हैं। अक्सर लोग राजसी वशभूषा की

तब भट्ट दिधाने के लिए मुगल युग के बपड़े प्राचीन नाटकों के पात्रों को भी पहना देते हैं। ऐसी बातें नाटकीय प्रभाव को बढ़ाने के बजाय उसे क्षीण कर देती हैं। शिन्धियों की 'वेशभूषा तो मांही होनी चाहिए।' लेकिन दूसरी तरफ माधुर जी दशरथनन्दन "राम" के वेश-विन्यास की चर्चा करते हैं—“रामन पड़े हैं भक्त दामन भगवान—भट्टि में निपग, बाए हाथ में धनुषराण, नीले वसन-गा शरीर, शङ्खमय मा भुग, विष्णुवर निवर—रिनिन्दन मुस्वीर, ललित चितवन, सनाट पर तिरक, चमकना पटन, वृण्डन मकर भुवट मे गुणोभिन तिर, उर पर श्रीवत्स, गने मे मधिर वामाना और आभूषण बेहरी के से बन्धों पर मशोपवीत साजात भगवान श्री रामचन्द्र।”

अतः उनके नाटकों को पढ़ने के बाद ऐसा लगता है कि उन्हें वेश-विन्यास में भी परम्परा और प्रतीकों के चिह्न रखने के प्रति विशेष लगाव था। धारतय में ऐतिहासिक और पौराणिक पात्रों के अनुरूप वेशभूषा के बिना रंगमंच पर खेला ही नहीं जा सकता है। अतः इस दृष्टिकोण से अगर हम देखें तो कह सकते हैं कि उन्होंने अभिनय के लिए हम तत्त्व को महत्वपूर्ण माना है।

१० मन्त्रेपण के नए माध्यमों के प्रयोग

माधुर जी की नाट्य रचनाओं में बहुत कुछ ऐसा है जो अलग से उनकी पहचान करा देता है। जहां उन्होंने प्रकाश, संगीत, वेश-विन्यास, सोवर्णसी आदि का ध्यान रखा है, वहां पर मन्त्रेपण के लिए नई माध्यमों का प्रयोग भी उन्होंने किया है। जैसे विराम गीत या मौन संकेतमय अभिनय, अन्य भाषाओं के शब्दों का अर्थ सहित वर्णित करना आदि उनके नए माध्यम हैं। मौन संकेतमय अभिनय या विराम भी नाटक में मुख्य होता है। किसी स्थिति की प्रतिक्रिया, जिज्ञासा तथा सार्थकता को प्रकट करने में विराम का नाटक में बड़ा महत्वपूर्ण स्थान होता है। 'कोणार्क' में स्थिति परिवर्तन के लिए मौन का प्रयोग भूषधार और वाचिवाओं के बीच एक सेतु सा काम करता है। वहीं 'पूर्ण मान' की स्थिति का दर्शाव को मंच पर अपने को केन्द्रित करने के हेतु प्रयोग किया है तो तृतीय अंक में जब राजा चालुक्य मन्दिर पर आक्रमण करता है, वफर कोलाहल बढ़ रहा है। पदचाप निकट आ रहे हैं। कुछ समय तक मंच खाती रहता है। यह भी अर्थ की छवियां सजोता है। 'पहला राजा' में इसका एक विशेष रूप में प्रयोग हुआ है। नाटक के अन्त में पृथु जीवन से नाराज होकर पिछले जीवन पर मुड़कर देगना चाहता है। इसलिए मेघ पट से अर्चना, प्रभु ने अतिरिक्त सभी पात्र चले जाते हैं। मौन छा जाता है। अर्चना, पृथु के बन्धों पर तूणीर और धनुष लटकाती है और पृथु उसकी तरफ पीठ करके बहता है। “अर्चना थोड़ी देर के लिए मुझे अकेला छोड़ दोगी।” और उसके बाद मंच पर मौन छा जाता है। इसी प्रकार “दशरथनन्दन”

प्रयोगधर्मों नाट्यकार . जगदीशचन्द्र माधुर

के अक-२ में दृश्य-दृश्य में रंगमंच पर सभी क्रिया "मौन" और सवेतमय भाषा में हुई है। नाटककार स्वीकार भी करता है— "अन्त में दीर्घा से रंगस्थली पर लौटते समय बच्चे उन्हें रंगस्थली के बीच घनरूप यज्ञशाला के विभिन्न अंग दिखाने का अभिनय करते हैं और राम भी लक्ष्मण को बताते हैं। यह सब मौन सवेतमय अभिनय है—अन्य नगरवासियों के बोलन का मात्र आभास मात्र होता है।" दूसरी तरफ उन्होंने अपने नाटकों में 'मुछौटे' के प्रयोग द्वारा अपनी बात को सुप्रेषित करने का प्रयत्न किया है। क्योंकि मुछौटे भाव के स्तर पर प्रभावित करते हैं। कवय और पृथु का यह पारस्परिक वार्तालाप "इन मुछौटो को तुम भी सच मान बैठे हो।" इनके आरोपित व्यक्तित्वों को ध्वनित करता है।

अन्य प्रांतों की भाषा के शब्दों को उन्होंने पाद-टिप्पणी देकर स्पष्ट किया है जैसे कोणाक में—

१. "अम्ल" त्रिपटधर, बलश और छत्र तत्ताहीन उड़ीया मदिरो की देउलि यानी मुख्य खड किए जिसे विमान भी कहते हैं, वे सबसे ऊपरी अंश के विभिन्न अंगों के नाम भी हैं।

२ "सगीतात्मक" शब्द साहित्य में ऐसे प्रदर्शन के लिए प्रयुक्त हुआ है। जिसमें संगीत, नृत्य और अभिनय का संयोग हो जैसे आधुनिक आपेरा—वाणभट्ट की "बादम्यरी" में चतुर्भाषी और विद्यापति के "गोरक्ष-विजय" नाटक में संगीतज्ञों का उल्लेख मिलता है।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि नाटककार जगदीशचन्द्र माधुर की रंगमंचीय प्रस्तुति चेतना अपने युग की सीमाओं की तोउती है। उसे यह तो मान्य है कि नाटक सदैव रंगधर्मी होता है और यह भी कि रंगधर्मिता का निर्वाह रंगमंच के वांछित ज्ञान के बिना नहीं किया जा सकता। मगर उन्हें यह गवारा नहीं कि यह सब प्रयोग ग्रह के बगी मूल होकर कृति के मूल कथ्य अथवा प्रस्तुति में दर्शक की कीमत पर किया जाए। अतः उनकी रंगमंचीय प्रस्तुति नवीन प्रयोगों की अनुवर्तिनी रही है। इस दृष्टि से उन पर विन्ही विशेष अर्थों में आधुनिक न होने का आरोप भी लगाया जा सकता है, किन्तु उगी समय जब हम उनके युग के हिन्दी रंगमंच की सीमाओं और निश्चित दर्शनीय परम्परा के अभाव को नहीं समझते। सच तो यह है कि जगदीशचन्द्र माधुर के समय में हिन्दी रंगमंच पर कोई विशेष प्रयोग नहीं हो रहे थे और दूसरी ओर रंगमंच अपनी स्वतन्त्र साहित्यिक पहचान भी रही बना पा रहा था। हमें यह भती-भाति समझना होगा कि हिन्दी का आधुनिक रंगमंच पिछले दो दशकों में ही अधिक उभरा है और माधुर जी ने अपनी रंगमंचीय प्रस्तुति में प्रयोगों के माध्यम में उसके लिए एक निश्चित पृष्ठभूमि तैयार की है। ●●

३ परम्पराशील नाट्य ।

४ बहुजन संप्रेषण के माध्यम ।

प्राचीन भाषा नाटक सग्रह नामक महत्वपूर्ण ग्रंथ का सहयोगी सम्पादन करके उन्होंने एक पुरी परम्परा को विस्मृति का शिकार होने से तो बचा लिया है तथा नाटक साहित्य के धारावाहिक इतिहास की नए दृष्टिकोण में देखने की कोशिश भी की है। इससे भारतीय लोकनाट्य परम्परा के अनुसंधान और हिन्दी नाट्य-साहित्य के विकास के प्रामाणिक अध्ययन के लिए एक नई दिशा का उद्घाटन होता है। प्राचीन भाषा नाटकों में भारतीय नाट्य परम्परा के अनेक बलशाली रुढ़ियों को नकारा है। इनमें एक नवीनता मिलती है जिसका परवर्ती ससृजित नाटकों में अभाव था। उनका प्रमुख उद्देश्य—लोकचेतना को भक्तिमार्ग की ओर मोड़ने का प्रयास भी है। भाषा की दृष्टि से ये नाटक मध्यकालीन आर्य भाषा के पूर्वरूप के विश्वास की दिशा की सूचना देते हैं। भारत प्राचीन भाषा नाटक सग्रह उत्तरी भारत की नाट्य परम्परा की एक सूत्रता को खोज निकालने वाला एक महत्वपूर्ण और अमूल्य ग्रंथ है।

इसी प्रकार अंग्रेजी पुस्तक "ड्रामा इन रूरल इण्डिया" में भी उन्होंने प्राचीन पारम्परिक नाट्यविधानों के साथ रगमचीय इतिहास और उसकी बलात्मक री-तियों की प्रवृत्तियों को पूर्ण रूप दिया है और माय ही यह हमारे सांस्कृतिक वेन्द्रा से नाट्य संगीत और नृत्य की शैलियों और प्रवृत्तियों, दूसरे प्रदेशों से संचरण करती थी तथा पारस्परिक आदान प्रदान से एक दूसरे को प्रभावित और समृद्ध करती थी।

"परम्पराशील नाट्य" नामक पुस्तक में श्री मायूर ने लोक साहित्य के एक महत्वपूर्ण अंग को अभिजात्य प्रदान कर दिया है। उन्होंने लोकनाट्य एवं परम्परा-शील नाट्य में पार्यवय माना है क्योंकि वह काफी अंश से खास परम्परा के अधीन रहकर लोक साहित्य की प्रवाहमान धारा से अलग हो चुके हैं। तथा उनकी कुछ अपनी रुढ़ियाँ या प्रणालियाँ स्थिर हो चुकी हैं। उनका मत है कि परम्पराशील नाट्य में जो परिमार्जन एवं अनवृत्ति विद्यमान है वह इसे सामान्य लोक-साहित्य से पृथक् कर देती है। यह निश्चित है कि लक्षण ग्रन्थ से प्रभावित रचना एवं प्रकार की ही होती है और लक्षण ग्रन्थों से अछूनी रचना दूसरे प्रकार की। लक्षण ग्रन्थों में प्रभावित रचना में भी एक दूसरे से मात्रा में भिन्नता होती है। इस दृष्टि से यह पुस्तक अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

भक्तियुगीन भाषा नाटकों के रचयिताओं ने रगशाला और नाट्य को जन-साधारण के बीच भागवत धर्म के संदेश का माध्यम बनाया। ऐसा करने के लिए मायूरजी ने एक विशेष संप्रेषण पद्धति का इस्तेमाल किया। अतः उन्होंने "बहुजन

सम्प्रेषण के माध्यम" नामक पुस्तक की रचना कर डाली। इस सम्प्रेषण पद्धति का आधार रंग प्रतिया का चरमोत्कर्ष था। जिसमें भाव चिह्नलता और पुनरुक्ति इत्यादि का फलस्वरूप अहं के अस्थायी लोभ की मनोदशा में आध्यात्मिक संदेश प्रेषक आसानी से ग्रहण कर सकता था। अतः इस सम्प्रेषण पद्धति का प्रभाव अन्य विधाओं पर भी पड़ा।

इसके अतिरिक्त मायुरजी के पत्रिकाओं में बिखरे हुए जो लेख मेरी दृष्टि से गुजरे हैं उनकी सूची इस प्रकार है—

- १ हिन्दी रंगमंच और नाट्यकला का विकास
(आलोचना, सितम्बर, १९५२)
- २ सर्वमान रंगमंच प्रवृत्तियाँ और संगठन
(कल्पना, अक्तूबर, १९५२)
हिन्दी नाट्य रचना की प्रगति का अब वर्ण
(राष्ट्रभारती, १९५२)
- ४ लोक रंगमंच का नवनिर्माण
(नई धारा, १९५३)
- ५ दि फारगोटन थियेटर ऑफ मिचिला
(दि विहार थियेटर, न० २ सितम्बर १९५३)
- ६ नया रंगमंच संगठन और शैलियाँ
(आकाशवाणी प्रसारिका जुलाई : सितम्बर १९५७)
- ७ नई पीढ़ी के लिए संगीत
(संगीत नाटक, संगीत नाटक एकादमी, नई दिल्ली जून १९६०)
- ८ हिन्दी नाटक अखिल भारतीय माध्यम के रूप में
(संस्कृति पत्रिका)
- ९ क्या बीररस और देशभक्तिपूर्ण नाट्य के लिए आज के युग में स्थान है ?
(साप्ताहिक हिन्दुस्तान, ३० जनवरी १९७२)
- १० हिन्दी नाटक अखिल भारतीय माध्यम के रूप में
(शारदीया, परिशिष्ट, १९७५)
- ११ भारतीय लोकमंच का भविष्य
(साप्ताहिक हिन्दुस्तान, २४ अक्तूबर, १९७६)
- १२ निर्देशक और अभिनेताओं के लिए संकेत
(परिशिष्ट कोणार्क, १९७६)

१३. वैशाली लीला

(वैशाली, सघ, वैशाली, बिहार १९७६)

१४ उदय की बेला में हिन्दी रंगमंच और नाटक

(परिशिष्ट कोणार्क १९७६)

१५ हिन्दी रंगमंच की प्रवृत्तियाँ और संभावनाएँ

(अप्रकाशित निबन्ध)

प्रत्यक्ष रूप में माधुर के नाट्य साहित्य और पृष्ठभूमि के रूप में उनके नाट्य-चिन्तनात्मक लेखन के आधार पर जो अध्ययन हमने पिछले सात अध्यायों में समाप्त किया है उसके आलोक में उनके नाटकों के भीतर अनुस्यूत प्रयोग-दृष्टि को निष्कर्षतया निम्नलिखित बिन्दुओं में लपेटा जा सकता है—

१ जगदीशचन्द्र माधुर निश्चित रूप से एक प्रयोगधर्मी नाटककार थे जिनके प्रयोगों का फलब बहुत विस्तृत है। इन प्रयोगों के माध्यम से वह एक ओर अपने युग के मनुष्य बसाकार और समाज को झकझोड़ना चाहते हैं तथा दूसरी ओर नाटक तथा रंगमंच को अटूट रिश्ते में बांधकर हिन्दी के स्वतन्त्र रंगमंच की स्थापना को स्वप्न से साकारता में परिवर्तित करना चाहते हैं। अतः जिस बुनियाद पर आज का साठोत्तरी हिन्दी नाटक खड़ा है उसकी मजबूती में माधुर के निर्माणात्मक लेखन रस को अभी विस्मृत नहीं किया जा सकता।

२ माधुर के नाट्य-प्रयोग नितान्त मौखिक हैं। मौखिकता से तात्पर्य यह नहीं है कि उन्होंने किसी दृग् में नाट्य दृष्टि की है, इसका अर्थ तो यह है कि उन्होंने परम्परा और प्रयोग मध्यस्थ मनुष्य स्थापित किया है। वह परम्परा का आधुनिकीकरण इस तरह करते हैं कि नाट्यशास्त्रीय एवं लोक-गाद्यात्मक धरोहर के प्रति नतमनता भी बनी रहती है और विश्वनाटक के क्षेत्र में हो रही हाचरा में हमारा अपरिचय भी नहीं रहता। केवल प्रयोग के लिए इन्होंने कोई प्रयोग नहीं किया है। यही कारण है कि उनकी भारतीय पहचान निरंतर बनी रहती है। इस दृष्टि से वही आधुनिक नाटक के प्रवर्तक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की परम्परा को बीसवीं शताब्दी के सातवें दशक तथा इस गम्भीरता से विवर्णित करते हैं कि प्रयोग के धरातल पर लक्ष्मीनारायण मिश्र और उपन्द्रास अश्व जैसे मध्यमकीन नाटककारों से तो आगे निकल ही जाते हैं। मोहा रावेणिय लेखन और प्रसादकालीन प्रवृत्तियों के बगारों पर पुल भी बनाते हैं।

३. माधुर कवि नहीं थे, लेकिन उनके भीतर का नाट्यप्रयोग अद्वितीय काव्यानुभूति से सम्पन्न है। प्रसाद के उपरान्त हिन्दी के वह अकेले नाटककार हैं जिन्होंने लगभग तीस दशकों तक गद्य और पद्य के बनावटी अन्तर को समाप्त करने का प्रयास किया है। यह प्रयास खेचियन प्रतिबद्धता के तुल्य तो नहीं है क्योंकि यह मूलतः अभिजातवर्गीय है और रोमांसवादी स्वच्छन्दता के अधिक निवृत्त है, मगर कभी-कभी हिन्दी में केवल ब्रेख्त की याद को ताजा करता है। ब्रेख्त की काव्यानुभूति जरा विचारों की सघन बनावटी है वहाँ माधुर न काव्यात्मकता का इस्तेमाल अनुभूति प्रवणता अर्थात् पाठक-दर्शक को कर्य के प्रपाह में बहाकर ले जाने के उद्देश्य से अधिक किया है। यह शायद उनकी उतनी नहीं जितनी कि उस भारतीय आशंसक की सीमा है जिसे ध्यान में रखकर वह नाट्यरचना करते थे।

४ जगदीशचन्द्र माधुर की प्रयोग दृष्टि अपने समय की अप्रतिरोध्य अभि-
प्रेरणाओं की परिणति है।

५ नाटककार माधुर के नाट्यप्रयोगों में विकास की उत्तरोत्तर सफलता सार्वजनिक परिलक्षित होती है। उनका प्रत्येक नाटक पहले के नाटक से अधिक प्रयोगशील है। स्तर भी ऐसा प्रतीत होता है कि "पहला राजा" में वह प्रयोग की चरमसीमा पर पहुँच गए थे। अन्तिम नाटक "दशरथनन्दन" और अछूते प्रकाशित नाटक में उनका प्रयोक्ता साहित्यकार राम-भक्ति अथवा अध्यात्म के कुछ ऐसा स्वर मुखरित करने लगता है कि सम्प्रेषण में रुकावट आने लगती है।

६ नाट्य विषय के स्तर पर माधुर ने अनेकविध प्रयोग किए हैं। हमारा विचार है कि "पहला राजा" के उपरान्त उन्होंने अपने नाटकों में समवालीन बोध को सामाजिक न्याय के बाधा होता और ऐतिहासिक पौराणिक ढाँचे को छोड़ कर मणिष्ट सामाजिक स्थितियों को गए नाट्यविम्बों में चित्रित किया होता ता परलतिया के लिए वह अधिक आकर्षण का विषय होते।

७ कथ्य की अपेक्षा नाट्य शैलिक स्तर पर माधुर के प्रयोगों का महत्त्व वही अधिक है। हिन्दी के नाट्यशिल्प को उन्होंने नई विश्वसनीय दिशा दी है।

८ नाट्यप्रस्तुति के प्रयोगों में नाटककार माधुर सर्वाधिक समृद्ध, सफल एवं अनुवर्णीय है। उनका प्रत्येक नाटक रंगमंचना का नया आयाम खोलता है और नाटककार, नाट्य-प्रस्तोता, अभिनेता, रंगकर्मी तथा दर्शक के सामूहिक व्यापार पर चल देता है।

१३. वैशाली लीला

(वैशाली, सध, वैशाली, बिहार १९७६)

१४ उदय की बेला में हिन्दी रंगमंच और नाटक

(परिशिष्ट बोणार्क १९७६)

१५ हिन्दी रंगमंच की प्रवृत्तियाँ और संभावनाएँ

(अप्रकाशित निबन्ध)

प्रत्यक्ष रूप से माथुर के नाट्य साहित्य और पृष्ठभूमि के रूप में उनके नाट्य-चिन्तनात्मक लेखन के आधार पर जो अध्ययन हमने पिछले सात अध्यायों में समाप्त किया है उसके आलोच में उनके नाटकों के भीतर अनुस्यूत प्रयोग-दृष्टि को निष्पत्तियाँ निम्नलिखित बिन्दुओं में सपेदा जा सकता है—

१ जगदीशचन्द्र माथुर निश्चित रूप से एक प्रयोगघर्मी नाटककार थे जिनके प्रयोगों का फलक बहुत विस्तृत है। इन प्रयोगों के माध्यम से वह एक ओर अपने युग के मनुष्य बसावार और समाज को झकझोड़ना चाहते हैं तथा दूसरी ओर नाटक तथा रंगमंच को अटूट रिश्ते में बांधकर हिन्दी के स्वतन्त्र रंगमंच की स्थापना को स्वप्न से साकारता में परिवर्तित करना चाहते हैं। अतः जिस बुनियाद पर आज का साठाल्लरी हिन्दी नाटक खड़ा है उसकी मजबूती में माथुर के निर्माणारम्भ लेखन भूम की अभी विस्मृत नहीं किया जा सकता।

२ माथुर के नाट्य प्रयोग नितान्त मौलिक हैं। मौलिकता से तात्पर्य यह नहीं है कि उन्होंने किसी भूग में नाट्य सृष्टि की है, इसका अर्थ तो यह है कि उन्होंने परम्परा और प्रयोग के स्थान मनुत्तन स्थापित किया है। वह परम्परा का आधुनिकीकरण रंग रंग करते हैं कि नाट्यशास्त्रीय एवं लोक-नाट्यारम्भ घरोहर के प्रति उत्तम भी की रहती है और विश्वनाटक के क्षा में हो रही हलचल से हमारा अपरिचय भी नहीं रहता। केवल प्रयोग के लिए इन्होंने कई प्रयोग नहीं किया है। यही कारण है कि उनकी भारतीय पहचान निरन्तर धनी रहती है। इस दृष्टि से वही आधुनिक नाटक के प्रवर्तक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की परम्परा को बीसवीं शताब्दी के सालने दशक तथा इस गम्भीरता में विवर्धित करते हैं कि प्रयोग के घराबल पर लक्ष्मीनारायण मिश्र और उपद्रनाथ अक्ष जैंग समरा तीन नाटककारों से तो आगे निराल ही जात हैं। मोहा राकेशीय लयन और प्रसादवालीन प्रवृत्तियाँ के बगारों पर पुल भी बनाते हैं।

३. माथुर कवि नहीं थे, लेकिन उनके भीतर का नाट्यप्रयोग अद्वितीय काव्यानुभूति से सम्पन्न है। प्रसाद के उपरांत हिन्दी ने वह अबेले नाट्यकार हैं जिन्होंने लगभग तीस दशकों तक मध्य और पश्चिम के बनावटी अन्तर को समाप्त करने का प्रयास किया है। यह प्रयास ब्रेवियन प्रतिबद्धता के तुल्य तो नहीं है क्योंकि यह मूलतः अभिजातवर्गीय है और रोमासवादी स्वच्छन्दता के अधिक निवृत्त है, मगर कभी-कभी हिन्दी में केवल ब्रेवियन की याद को ताजा करता है। ब्रेवियन की काव्यानुभूति जहाँ विचारों को सघन बनाती है वहाँ माथुर ने काव्यात्मकता का इस्तेमाल अनुभूति प्रवणता अर्थात् पाठक-दर्शक को कथ्य के प्रवाह में बहाकर ले जाने के उद्देश्य से अधिक किया है। यह शायद उनकी उतनी नहीं जितनी कि उस भारतीय आशय की सीमा है जिसे ध्यान में रखकर वह नाट्यरचना करते थे।

४ जगदीशचन्द्र माथुर की प्रयोग दृष्टि अपने समय की अप्रतिरोध्य अभिप्रेरणाओं की परिणति है।

५ नाट्यकार माथुर के नाट्यप्रयोगों में विकास की उत्तरोत्तर सफलता सायंकता परिलक्षित होती है। उनका प्रत्येक नाटक पहले के नाटक से अधिक प्रयोगशील है। स्तर भी ऐसा प्रतीत होता है कि "पहला राजा" में यह प्रयोग की चरमसीमा पर पहुँच गए थे। अन्तिम नाटक 'दशरथनन्दन' और अष्टों प्रकाशित नाटक में उनका प्रयोक्ता साहित्यकार राम-भक्ति अथवा अध्यात्म के कुछ ऐसा स्वर मुखरित करने लगता है कि सम्प्रेषण में रुकावट आने लगती है।

६ नाट्य विषय के स्तर पर माथुर ने अनेकविध प्रयोग किए हैं। हमारा विचार है कि "पहला राजा" के उपरान्त उन्होंने अपने नाटकों में समवासीन बोध को सामाजिक कथा-व्यवस्था में बाधा होता और ऐतिहासिक पौराणिक ढाँचे को छोड़ कर सशुद्ध सामाजिक स्थितियों को नए नाट्यविषयों में चित्रित किया जाता तो परवर्तिता के लिए वह अधिक आकर्षण का विषय होते।

७ कथ्य की अपेक्षा नाट्य शैलिक स्तर पर माथुर के प्रयोगों का महत्त्व वही अधिक है। हिन्दी के नाट्यशिल्प को उन्होंने नई विश्वसनीय दिशा दी है।

८ नाट्यप्रभुति के प्रयोगों में नाट्यकार माथुर सर्वाधिक समृद्ध, सफल एवं अनुवर्णीय है। उनका प्रत्येक नाटक रसचेतना का नया आयाम खोलता है और नाट्यकार, नाट्य-प्रस्तोता, अभिनेता, रसकर्मी तथा दर्शक के सामूहिक व्यापार पर बल देता है।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि यदि जगदीशचन्द्र मायुर के नाटको को उनके युग के परिप्रेक्ष्य में मूल्यांकित करें तो ऊपर चर्चित प्रयोग दृष्टि नाटककार के विविध प्रयोग बिन्दुओं की प्रतीति करवाती है। वास्तव में ऐसा होना भी चाहिए था ताकि उनकी उपलब्धियों को सही परिप्रेक्ष्य में मूल्यांकित किया जा सके। ●●

सन्दर्भ सूची

१. ज्ञातः भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास, कानपुर पुस्तक संस्थान, १९७८
२. अवस्थी, इन्दुजा : अनु. नाटक साहित्य का अध्ययन, दिल्ली : आत्मा राम एण्ड सस
३. ओझा, दशरथ : नाट्य समीक्षा, दिल्ली : नेशनल पब्लिशिंग हाउस, संवत् २०१६
४. ओझा, मानधाता : हिन्दी नाट्य समालोचना, दिल्ली : राजपाल एण्ड सस, १९७६
५. कलसी, भूपेन्द्र : प्रसादोत्तर कालीन नाटक, इलाहाबाद : लोकभारती प्रकाशन, १९७७
६. कुसुम कुमार : हिन्दी नाट्य चिन्तन, दिल्ली : इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन, १९७७
७. खन्ना, वेदपाल : हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, दिल्ली : थी भारत भारती लिमिटेड
८. गीतम, रमेश : समकालीनता के अतीतानुमुखी नाटक, दिल्ली : नचिकेता प्रकाशन
९. गुप्त, साजपतराय : बीसवीं शताब्दी के हिन्दी नाटकों का समाजशास्त्रीय अध्ययन, मेरठ : कल्पना प्रकाशन
१०. गुप्त, सोमनाथ : हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, इलाहाबाद : हिन्दी भवन
११. गोड, गणेशदत्त, आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन, आगरा : सरस्वती पुस्तक सदन
१२. चातक, गोविन्द : नाटककार जगदीशचन्द्र भाभुर, दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, १९७३

- १३ चातक, गोविन्द रगमच कला और दृष्टि, दिल्ली तक्षशिला प्रकाशन
- १४ चौहान, रामगोपालसिंह हिन्दी नाटक सिद्धान्त और समीक्षा, दिल्ली प्रभात प्रकाशन, १९५६
- १५ जैन, नेमिचन्द्र रगदर्शन, दिल्ली अमर प्रकाशन
- १६ टिवाना, इन्द्रसिंह जगदीशचन्द्र मायुर व्यक्तित्व और कृतित्व, सहारन-पुर लक्ष्मी प्रिंटर्स, १९७२
- १७ तनेजा, सत्येन्द्र हिन्दी नाटक पुनर्मूल्यांकन
- १८ तनेजा जयदेव आज के हिन्दी रगनाटक परिवर्धन और परिदृश्य, दिल्ली तक्षशिला प्रकाशन, १९८०
- १९ दास, कृष्ण हमारी साहित्य परम्परा, प्रयाग साहित्यकार ससद
- २० द्विवे, चन्द्रलाल हिन्दी नाटका का रूपविधान और वस्तु विन्यास, दिल्ली दिल्ली पुस्तक सदन
- २१ दास, श्यामसुन्दर साहित्यालोचन, प्रयाग इण्डियन प्रेस लिमिटेड
- २२ तगेन्द्र आधुनिक हिन्दी नाटक, दिल्ली आनेख प्रकाशन
- २३ नलिन, जयनाथ हिन्दी नाटककार, दिल्ली आत्माराम एण्ड सस
- २४ नारायण, वीरेन्द्र रगकर्म दिल्ली नेशनल पब्लिशिंग हाउस
- २५ पाण्डेय, शशिभूषण शीताशु नई कहानी के विविध प्रयोग, इलाहाबाद लोकभारती प्रकाशन, १९७४
- २६ माली, शिवराम नाटक और रगमच, दिल्ली नेशनल पब्लिशिंग हाउस
- २७ राय, नरनारायण आधुनिक हिन्दी नाटक एक यात्रा दशक
- २८ राय, लक्ष्मीराय आधुनिक हिन्दी नाटक चरित्र सृष्टि के आयाम दिल्ली तक्षशिला प्रकाशन
- २९ रघुवश नाट्यकला, दिल्ली नेशनल पब्लिशिंग हाउस १९६६
- ३० राजकुमार नाटक और रगमच वाराणसी हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय
- ३१ लाल, लक्ष्मीनारायण रगमच और नाटक की भूमिका दिल्ली नेशनल पब्लिशिंग हाउस
- ३२ वात्स्यायन, सच्चिदानन्द हिन्दी साहित्य—एक आधुनिक परिदृश्य, दिल्ली राधाकृष्ण प्रकाशन
- ३३ सर्वदानन्द, रगमच, आगरा श्री राम मेहरा एण्ड कम्पनी, १९६५
- ३४ सारस्वत, गोपालदत्त आधुनिक हिन्दी काव्य में परम्परा और प्रयोग
- ३५ सिंह, शम्भूनाथ प्रयोगवाद और नई कविता

- ३६ सिंह, यच्चन हिन्दी नाटक इलाहाबाद नोवभारती प्रकाशन, १९६७
- ३७ शर्मा श्रीपति हिन्दी नाटको पर पाश्चात्य प्रभाव, आगरा विनोद पुस्तक मन्दिर
- ३८ शुक्ल, रामचन्द्र हिन्दी साहित्य का इतिहास, काशी नागरी प्रचारिणी सभा
- ३९ निकोल थ्योरी ऑफ ड्रामा, लंदन जोर्ज० जी० हार्प एण्ड कम्पनी लिमिटेड
- ४० निकोल ए, बल्ड ड्रामा, लंदन जोर्ज० जी० हार्प एण्ड कम्पनी लिमिटेड, १९६१
- ४१ विलियम डब्ल्यू० वी० दि क्लाफ्ट ऑफ लिटरेचर, दिल्ली पी० वी० नैयर पब्लिशिंग हाउस
- ४२ वेटले, एरिक्स दि लाइफ ऑफ ड्रामा, लंदन मैथ्यून एण्ड कम्पनी
- ४३ हडसन, विलियम, हेनरी एन इंट्रोडक्शन टू दि स्टडी ऑफ लिटरेचर, लंदन जोर्ज० जी० हार्प एण्ड कम्पनी लिमिटेड १९५४
- ४४ सान्न चीट इज लिटरेचर, लंदन मैथ्यून एण्ड कम्पनी । ●●